

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Malba jako hmota

Painting as matter

Kateřina Nováková

Vedoucí práce: doc. akad. mal. Mgr. Martin Velíšek, Ph.D.
Studijní program: Specializace v pedagogice
Studijní obor: Pedagogika – Výtvarná výchova se zaměřením na vzdělávání

Rok odevzdání: 2019

Odevzdáním této bakalářské práce na téma Malba jako hmota potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha 17. 4. 2019

ABSTRAKT

Ve své práci se zaměřuji na malbu a její hmotné přesahy. Na obrazy nepohlížím pouze zrakem, ale i hmatem. Tím se ve svých důsledcích narušuje optická hladkost malby a je kladen důraz na hmotu, strukturu a reliéf. Zaměřuji se tedy na výraznou malířskou stopu, pastózní a gestický malířský projev. Reflektuji různé malířské přístupy ke krajině a v kontextu práce akcentuji ty, které pracují s barvou jako hmotou. Na příkladu tvorby vybraných umělců představuji její specifika. Z přehledu je zřejmé, že 20. století otevřelo prostor pro materiálový experiment. V něm je těžiště praktické části, tedy mé vlastní malířské tvorby. Série obrazů je malbou, která přesahuje z dvourozměrného zobrazení do trojrozměrného, dodávající obrazům plastický charakter. K tomu využívám malířské i nemalířské materiály. Námětem se držím abstraktně pojaté krajiny, inspirované předměty každodennosti. V didaktické části navrhuji a následně realizuji tři odlišné úkoly, spojující malbu a krajinný prvek ve výtvarných úlohách.

KLÍČOVÁ SLOVA

obraz, malba, hmota, struktura, gesto, krajina, výtvarná výchova

ABSTRACT

In my thesis I focus on painting and its material overlap. I no longer only observe paintings by sight, alone, I also use touch. As a result, the optical smoothness of the painting is disrupted and emphasis is placed on matter, structure and relief. I focus on the distinctive painter's footprint, impasto and gestic painting. I reflect on different approaches to landscape painting, and in the context of my work I accentuate those who work with color as matter. I present the specifics using examples of artwork of selected artists. It is evident from the overview that the 20th century paved the way for material experimentation. In it, is the focus of the practical section of my thesis, i.e. my own piece of artwork. The series of images is a painting that extends from the two-dimensional to the three-dimensional, giving the images a plastic character. For this purpose, I use painting and non-painting materials. I adhere to the theme of an abstractly conceived landscape inspired by everyday objects. In the didactic section of the thesis, I propose and then undertake three varied tasks, connecting painting and a landscape element in an artistic function.

KEY WORDS

image, painting, matter, structure, gesture, landscape, art education

Obsah

Úvod.....	6
1. Definice klíčových pojmů.....	7
2. Intervence.....	12
2.1. Na hranici mezi malbou a objektem.....	12
2.2. Malba versus intermedia.....	14
2.3. Hladká struktura (hyperrealistická malba)	16
2.4. Experiment	18
3. Krajina v člověku, člověk v krajině	20
3.1. Krajina / příroda.....	20
3.2. Osobní krajina	22
3.3. Krajina jako inspirace.....	23
4. Tři pohledy na krajinu.....	25
4.1. Turner, Friedrich.....	26
4.2. Fautrier, Dubuffet, Padrtová.....	29
4.3. Hodonský, Šormová, Fexová.....	33
5. Praktická část	40
5.1. Mezi světlem a tmou	41
5.2. Technologické aspekty	44
5.3. Akvarel	44
5.4. Enkaustika	45
5.5. Olejomalba	47
5.6. Asfalt	48
5.7. Pryskeyřice	49
5.8. Silikon a tmel.....	51
5.9. Soudobé materiály	53
6. Didaktická část.....	56
6.1. Úkol č. 1 – Přírodní versus technická struktura	56
6.2. Úkol č. 2 – Kresba do těsta.....	60
6.3. Úkol č. 3 – Barevné odstíny	63
Závěr	67
Seznam použitých informačních zdrojů	68
Internetové zdroje	69
Seznam obrázků.....	70

Úvod

Žijeme v hmotném světě. Bez ohledu na naše myšlenky, touhy či víru jsme odkázáni na pohyb ve světě hmoty. Stojíme nohama (víceméně) pevně na zemi, dotýkáme se prsty klávesnice počítače (jako teď já), své sny sníme ležíce na posteli, přikryti peřinou. Žijeme, jak říká Maurice Maeterlinck, belgický spisovatel, nositel Nobelovy ceny za literaturu, ve světě „přiměřeném naší chápavosti“...

Svět hmoty jistě není vším. Naše duše se pohybují nad ním. Přesto je hmotný svět reálný, přiměřeně poznatelný, a především smysly uchopitelný.

Člověk uchopuje svět především zrakem. Zrakový vjem nám zprostředkovává více než 80 % informací, které člověk získává z vnějšího prostředí. (Velíšek, a další, 2018 str. 14) Je to dobrá zpráva pro malíře. Jenže malíř má i jiné smysly. Stejně jako všichni ostatní.

Nikdy jsem si v galerii netroufla dotýkat se obrazů. Naštěstí ale také maluji, a tak jsem své haptické nutkání uspokojila na svých obrazech. Jednoho dne jsem zavřela oči a lehce přejela prstem po povrchu zaschlé olejomalby. Prsty vnímaly drobný reliéf! Zavřela jsem znovu oči a vnímala malbu pouze hmatem. Otevřel se mi nový svět! Téma trojrozměrnosti obrazu mě oslovilo více, než jsem původně myslela. Rozhodla jsem se v malbě více soustředit na plasticitu, pastózní barvu, hmotu. A ještě o něco později jsem se rozhodla učinit z této tendence téma mé bakalářské práce.

1. Definice klíčových pojmů

Obraz, malba, hmota a struktura jsou klíčovými pojmy pro řešené téma. Jejich vymezení je důležité pro jeho pochopení. Vedle slovníkových definic jsou kladeny úvahy, komentující či rozšiřující tyto interpretace, a to především směrem k trojrozměrné povaze všech čtyř pojmů.

Obraz je otázkou myšlení. Je to specifický druh přemýšlení realizovaný v prostoru, hmotě, ale zároveň i v čase. Pokud se vztahuje ke skutečnosti, pak realizace vzniká pohledem na „něco“ (předlohu) a předchází mu ve většině případů fyzický záznam, který má převážně skicovitý charakter. Může ale také vznikat spontánně bez vztahu k viděné realitě a bez předem promyšlené kompozice. Nesmíme zapomínat, že realizace obrazu je proces, který se neustále pohybuje kupředu směrem ke konečnému artefaktu, má svoje určité zákonitosti. Vytvořit obraz není většinou proces přímočarý. Jsou momenty, kdy vše funguje jakoby samo od sebe, při prvním kontaktu s plátnem. Ale jsou i takové chvíle, kdy musí člověk práci odložit, nechat myšlenky a aktuální stav obrazu uležet s tím, že se k nim buď vrátí, nebo se ztratí naším dalším zásahem. Autor často prochází neustálým dilematem a pohrává si dokonce s myšlenkou, zda obraz nechat nebo nenechat existovat. Pochybnost k tvůrčímu procesu patří. Je dokladem dialogu malíře a obrazu. Je třeba se vnitřně ztišit, aby byl člověk schopen vnímat odpovědi, které mu obraz během malování dává. S vědomím cíle reagovat na aktuální situaci na plátně. Poučit se z toho, co nefungovalo, a třeba i začít znovu. U každého obrazu to platí trochu jinak. Proto lze do jisté míry říci, že s každým obrazem začínáme znovu od „začátku“.

Vedle aspektů formálních, tedy malířského stylu, technologie apod. je však obraz také nositelem obsahu. A to mnohdy v několika rovinách. Pro Jaspersa Johnse i Roberta Rauschenberga je obraz objektem, nositelem informací. (Leinz, 1996 str. 174) Malíř do něj vkládá své emoce, pocity, nálady, tedy informace, které by měly být zprostředkovány pro diváka. Člověk, tedy malíř i divák, by se měl s obrazem naučit komunikovat, souznít s ním a naslouchat mu, aby mu dokázal porozumět.

Malba je mnohvrstevná realizace autorových představ. Podstatou malířské tvorby je vyjádření přes fyzický „zákrok“ na ploše (obrazu), ale nejen ten. V minulosti umělci věnovali pozornost tomu, jak je s barvou v obraze zacházeno, včetně gestického provedení. Ale spíše se zaměřovali na celkový dojem z díla. V současnosti však najdeme i odborníky, kteří preferují technické zvládnutí oproti jeho myšlence a hlubšímu významu a tím vylučují, že se jedná o samovolné kladení barev a umělé vytváření skrytých významů. (Gombrich, 1997 str. 602)

V malbě je vždy možné uplatnit malířskou svobodu, kterou ostatně máme každý v sobě. Někdy může být vnějšími vlivy potlačována, ale v tvořivém duchu je pro ni vždycky místo. Tvůrčí svobodou člověk žije, odpoutává se od země, její konkrétní podoby a může uplatnit určitou volnost svého vyjádření. V malbě vzniká prostor pro vyjádření charakteru malíře, rozvíjení jeho talentu a pro realizaci různých možností a formálních i obsahových inovací.

Prostřednictvím malby máme neustále co objevovat, můžeme se dostat až ke smyslu života. Zkoumat ať už sebe, přes své emoce a pocity nebo okolí skrze jeho krásu i ošklivost. Při malbě se cítím sama sebou, jako by se ve mně odehrával veškerý můj svět, nutí mě, abych tvořila a nepřestávala.

Gesto je jistou stopou nebo otiskem naší činnosti, přenesené pomocí výtvarných prostředků na dílo. Na ploše obrazu se zrcadlí podvědomí autora, zachycením momentálního rozpoložení a energie za pomocí gesta. V malbě jím nejčastěji rozumíme více či méně výrazný rukopis, malířské traktování plochy, energii či rytmus práce se štětcem, popřípadě malířskou špachtlí. Ve výkladovém slovníku najdeme tuto definici: „*Gesto, symbol pohybového, nejazykového a obrazného, ve výt. um. zobrazitelného vyjádření situace, děje, vůle, myšlenky, vztahu, citů apod.*“ (Baleka, 2010 str. 113)

Struktura a hmota souvisí se zpracováním povrchu malby. Strukturální a hmotnou stránkou díla je myšleno haptické působení samotného obrazu na diváka. Hmota je něčím, čeho se můžeme dotýkat, co můžeme uchopit, co odpovídá reálné prostorové zkušenosti. Hmotnost a struktura propůjčuje obrazům třetí dimenzi, která vytváří nový pohled na techniku malby. Malba už není jen iluzivním kopírováním trojrozměrných objektů, ale sama se stává trojrozměrnou a hmatatelnou. Prolínáním reliéfních struktur

dosahuje autor samotného fyzického zásahu do malby, svádí tak vědomě k narušování malby. Ve slovníku je hmota definována jako: „*filoz. obj. realita odrážená lidskými počítky; souhrn nekonečného množství předmětů a systémů, existujících ve světě; substrát všech vlastností, vztahů a forem pohybu. (...) H. je nestvořitelná a nezničitelná, věčná v čase, nekonečná v prostoru, nevyčerpatelná ve své skladbě. Jsou jí vlastní pohyb, zákonitý samovývoj, přeměny jednoho stavu v jiný. Prostor a čas jsou všeob. formy bytí hmoty. Mezi její univerzální vlastnosti patří i strukturní a systémová organizace, determinovanost všech jevů, jejich vzájemné působení a odrážení. (...) Kategorie h. je zákl. a výchozí kategorií každého materialismu, zejm. dialektického.*“ (kolektiv autorů, 1980 str. 818)

Struktura je v témže slovníku popisována z obecného hlediska: „*Struktura [lat.], souhrn stálých vztahů objektu, zabezpečujících jeho celostnost a totožnost sama se sebou, tj. zachování základních vlastností při různých vnějších a vnitřních proměnách. Na rozdíl od mechanického chápání struktury, jako pouhé ustrnulé entity v dial. pojetí chápeme strukturu jako celek, který se vyznačuje totalitou tj. úplností, schopností seberegulace a transformace, tj. schopností přeměny a vývoje.*“ (kolektiv autorů, 1981 str. 431)

V jiném slovníku, více než o deset let dříve, je struktura definována stručněji a dalo by se říci pro mou práci výstižněji: „*Struktura [lat.], souhrn podstatných vnitřních vztahů mezi prvky, částmi určitého celku, systému, jejichž spojení určuje povahu i zákonitosti systému jako celku.*“ (Procházka, 1967 str. 289)

Se strukturou se můžeme setkat všude kolem nás. Je vlastní každému předmětu, kterého se dotýkáme, struktury máme neustále při sobě nebo na sobě. Pokusme se vnímat prostředí kolem nás nejen zrakem, ale i hmatem. Hmat, který zprostředkovává nejvýrazněji vnímání a poznávání strukturálního světa, je pro nás nedílnou součástí každodenního života. Touto cestou se dostáváme do fáze haptického odlišení struktur. Ať už chceme nebo ne, ať si toho jsme vědomi či ne, veškeré naše smyslové poznávání probíhá skrze struktury. Při každodenním kontaktu se světem s nimi přicházíme do styku a dalo by se říci, že žijeme ve světě složeném převážně právě z nich a jsme jimi doslova obklopeni.

Se strukturami se setkáváme při procházce lesem, kde obejmeme strom, abychom nabrali energii, a ruce ucítí povrch kůry stromu, konečky prstů zavadí o listy nebo jehličí, na kterých je stále pozůstatek ranní rosy. V tomto momentu dostáváme několik impulsů k vnímání nespočtu struktur. Směrem dál se setkáváme se stopami zvířat a lidí na rozbahněné cestě po dešti. Také na zemi v její hmotnosti a strukturálním povrchu se nachází několik rovin, už jen samotné rozložení zemského povrchu je samo o sobě změt všemožných struktur a my jako obyvatelé máme za úkol je rozeznat. Sundejme si boty a projdeme se po ránu ve vlhké trávě, ucítíme chlad, šmrání stébel trávy a jisté propojení s okolím.

Strukturu nepoznáváme pouze skrze přírodu, setkáváme se s ní i ve městech. Při cestě ulicí, kde zavadíme kabátem o omítku starého domu nebo zdi, kde kus opadává a odkrývá tak spodní vrstvy původní stavby, drsnou omítku v tu ránu vystřídá jemná a chladná cihla. Strukturu vnímáme při odpolední cestě domů, kdy se posadíme na polstrovanou sedačku v tramvaji, kterou následně ve druhém dopravním prostředku vystřídá sedačka dřevěná. Pokud nepozorujeme městskou scénérii z okna dopravního prostředku, držíme v ruce knížku a čteme si. První, co můžeme po každém otevření udělat, je lehké přejetí stránky rukou. S cílem rozeznat hrubost nebo naopak jemnost papíru. Pokud jsme pozorní, vnímáme odlišnosti v naší běžné konfrontaci se světem, v jakékoliv situaci, ve které se právě nacházíme. Tyto maličkosti mě přiměly postupně objevovat struktury veškerých věcí kolem mě.

To, co mě ale opravdu přesvědčilo zamyslet se nad tím, co je struktura, a zapojit tak struktury do mé práce, byla osobní a bezprostřední zkušenost s výtvarnými díly a jejich přístupností. Při každé návštěvě galerie, mě provází neskonalá touha dotknout se vystavených děl. Láká mě zjistit, jaký obraz ve skutečnosti je, prozkoumat veškeré tahy štětcem, opracované plátno nebo desku, jejich sílu a strukturu. Možná jde pouze o touhu překročení hranic v podobě vyznačených linií před obrazem nebo piktogramu přeškrtnuté ruky, říkající, že dotýkat se sochy nám není dovoleno. Nutkání porušit pravidla a zkusit, jak chutná zakázané ovoce, v podobě letmého doteku obrazu, kde se odehrává jakýsi koncert barev, světél a stínů. Přistoupit k plastice a dotknout se veškerých záhybů vytvořených umělcem při vzniku díla, vždyť přece on sám vložil kus sebe sama prostřednictvím doteku samotné hlíny, dřeva nebo mramoru. Vždyť při

tvorbě se umělec dotýká veškerých struktur, které jsou součástí procesu tvorby a díla samotného, různorodosti štětců, špachtlí, textury hadrů apod. To vše v nás vzbuzuje určitý pocit souznění s uměním a dílem samotným. Bohužel nám, jako divákům, toto hmatové poznání není umožněno, což je samozřejmě z části pochopitelné. Věřím, že nejsem sama, kdo by rád zjistil, jaké dílo opravdu je. Neprohližet si jej z povzdálí pouze zrakem, ale prozkoumávat ho zblízka a důkladně.

2. Intervence

2.1. Na hranici mezi malbou a objektem

Při výše zmíněných haptických (strukturálních) projevech obrazů, můžeme mít pocit, že se nám obraz samotný vzdaluje. Vždyť přece obraz není socha! Trojrozměrností totiž překračujeme hranice klasické představy (dvojměrné) malby a ta se stává něčím odlišným. S rozšířením syntetických materiálů a jejich kombinací s tradičními prvky malby se otevírá další rovina na poli umění. Díla, překračující převážně hladkou malbu ve prospěch pastózního reliéfu, pronikají do prostoru. Vystupují z plochy obrazu a přesahují tradiční hranici dvourozměrného zobrazování.

Hladká splývavá malba je příznačná pro obrazy, kde narativní obsahová složka dominuje. Je třeba se tzv. domluvit. Aby minimální mimetický interval zobrazení mohl fungovat, nesmí ho rušit, anebo jen do určité míry, například právě struktura. Odlišnou kategorii tvoří umělecká díla, kde naopak dominuje struktura, hmota a trojrozměrné projevy jako takové. Hovoří k divákovi jiným jazykem nežli v prvním případě, a často také skrze jiné příběhy. Mají věcnou povahu, ať už jde o vrstvu barvy na podložce nebo seskupení reálných předmětů na podkladu (koláž, asambláž apod.). Kterékoliv výtvarné dílo obsahuje hmotnou, neboli strukturální složku, čímž se stává objektem. V určitém okamžiku se ale jeho motiv, popřípadě i námět, v malířském pojetí stává neuchopitelným, tedy nehmotným. (Zhoř, 1992 str. 23)

Objevuje se snaha o dosažení nejen optického dojmu, nýbrž také o působení na větší spektrum našich smyslů. Řada umělců se snaží o nové přístupy zapojením širšího spektra materiálů. Obraz už není striktně vytvářen štětcem a barvami. Obsah pojmu obraz se ve 20. století díky tomu výrazně proměnil.

Ve výtvarném umění se na počátku 20. století objevuje asambláž, prostřednictvím níž se předměty denní potřeby dostávají ze svého přirozeného prostředí všední každodennosti a vydobývají si tak označení uměleckých děl. Materiály, které spolu mohou i nemusí souznít, jsou k sobě spojovány, ustupuje se od čistě malířského přístupu a dvojměrný obraz dostává třetí, prostorovou, dimenzi.

S příchodem nových koncepcí předmětného umění se téma každodennosti začíná postupně vytrácet a běžné předměty jsou nahrazovány zájmem o světlo a prostor, tedy především o způsoby jeho nového zobrazení. Světlo má dominantní postavení, ať už ho umělci využívají více či méně, hraje významnou roli na povrchu všeho kolem nás. Světelné vibrace nelze eliminovat, potlačit je či, si jich dokonce vůbec nepovšimnout. Světlo vykresluje své vlastní obrazy. Dochází zde k pronikání reálného prostoru do umělého a naopak. Tím vzniká již zmíněná nová dimenze, kterou můžeme nazývat prostorovou. Obraz, v jeho novém uchopení, nazval Lucio Fontana „prostorovým konceptem“. (Leinz, 1996 str. 160) Touto koncepcí dochází k narušení hranic mezi obrazem, tedy jeho čistě malířskou stránkou, a sopturou, která nám pomáhá otevírat prostor, který bezpodmínečně existuje před nebo za obrazem. Tímto momentem se otevírá nová rovina uchopení obrazu. Pokud se dříve do obrazů přidávaly materiály, k navození plasticity a mohutnosti, nyní dochází k potlačení potřeby jít „nad“ obraz a do popředí se dostává snaha proniknout skrze něj. Materiály nejsou stálé a dochází k jejich narušení, vytvářejí se trhliny, praskliny a vady. Tato „poranění“ reflektují umělcovu lidskost a identitu. Proto se umělci postupně dopracují až k narušení celkové plochy a finální destrukci, jejím protrhnutím nebo prořezáním. Tímto zásahem dochází k negování přechodu mezi malbou a plastikou, jejím mírným reliéfním charakterem a následnou deformací.

Jak dílo označíme, respektive zda ho prohlásíme ještě za obraz nebo už za objekt je na nás. Pro někoho se malba za použití větších nánosů barev stává jistým objektem, pro jiného je to obraz ve své tradiční podobě, pouze hmotně zpracovaný. Hranice mezi malbou a objektem je tenká a současně nejasná. Někdy se nám ji podaří narušit, aniž bychom to zamýšleli.

Důležitým momentem je také divákův dialog s dílem. Je třeba, aby se mu otevřel a byl ochotný přijímat odlišné přístupy tvorby a poznával ho v jeho celistvosti, ale i skrze detaily. Doba, a především umění, se mění a vyvíjí. Přiblížení, dokonce i letný kontakt s povrchem díla, je nyní žádoucí. Nedistancujeme se od obrazu, ba naopak, přibližujeme se k němu v dostatečné vzdálenosti, abychom byli schopni rozeznat popisované jednotlivosti. (Zhoř, 1992 str. 48) Právě ony popisované jednotlivosti nám mohou napovědět více o samotném průběhu vzniku díla, ať už je to použitý materiál nebo

gestické vyjádření. Problém se tak dělí na dvě otázky: kdy dílo považuje za obraz a kdy za objekt autor a kdy divák. Autor je v označení přirozeně benevolentnější, ale je také sladěný s procesem vzniku díla a z něj pramenícího zdůvodnění volby. Divák naproti tomu může být často dezorientován a označením či samotným, pro něj „neadekvátním“, způsobem zpracování zmaten.

Dvojozměrnost či trojozměrnost malby je nakonec otázkou úhlu pohledu, respektive měřítka, které při zkoumání uplatníme. Prohlížíme-li malbu lupou či mikroskopem, pak i velmi hladká malba provedená štětcem má svůj reliéf. Pokud tutéž malbu prohlédneme pouhým okem a s jistým odstupem, může se nám její povrch jevit jako intaktní, bez reliéfu. To, že však třetí rozměr má, je zřejmé.

2.2. Malba versus intermedia

V průběhu 20. i 21. století prochází malba jistými proměnami, které ji v určitém období vynesou nahoru, jindy za ní na chvíli jakoby zavřou dveře. Dochází k vzájemnému působení a propojování uměleckých forem a médií, které můžeme označit za intermediální umění. Dosud byly přebírány určité prvky z minulých směrů, můžeme říci „ismů“, následně byly o něco doplněny a použity dál. Takto se postupovalo od romantismu, přes impresionismus, post-impresionismus a dále. V uměleckém světě nastává situace, kdy se na scéně objevuje mísení dosud nalezených uměleckých oborů. Nevznikají tedy „ismy“ nové, spíše kombinované. Jejich variací a skládáním do nových forem, média zaujímají jinou roli, než měla dříve. (Sedlář, 2014)

Má to své pro i proti. Stáváme se svědky jisté proměny obrazu. Jsme kontaminováni mnohými vlivy, ovlivňováni a zahlcováni přemírou moderní techniky a technologií. Malba se pod tlakem moderního zpracování vytrácí a rozplývá, více či méně, do jiných médií. Její postavení „ohrožují“ především nová média, jakými mohou být video (videoart), počítače, animace, audio nebo interaktivní instalace. Dochází tak k určité konfrontaci mezi malbou a technologiemi. Pijoan uvádí, že v malbě nastává postupná transformace, kdy vedle sebe existuje malba, v tradičním slova smyslu a též malba, rozplývající se v ostatních médiích. (Pijoan, 2002 str. 231)

O jistém ohrožení můžeme mluvit tehdy, když je dílo nazvané malbou postupně zbaveno malířského gesta. Druhá polovina století se ve spojitosti s novými médii vyznačuje odmítáním expresivního vyjádření, promítajícího svět, skrze vnitřní život umělce. Nové hnutí se zaměřuje na skutečnost, na výjevy z běžné sociální interakce a našeho působení v konzumním světě. Zobrazován je především vnější svět oproti vnitřnímu. Hlavními pojmy nebo lépe řečeno východisky, je všednost a jednoduchost.

Na přelomu 60. a 70. let 20. století se znovu objevuje fotografie, jako vyhledávané médium. Disponuje výhodou rychlého zachycení reality, probíhajících událostí a jevů. Malba je v tento moment v porovnání s fotografií považována za techniku, která neumožní tak rychlý a přesný záznam skutečnosti. Pomíjivé přírodní skutečnosti – krajiny, věci či figurální podoba, jsou ve fotografii snadněji a rychleji zaznamenány. To mělo na malířství zásadní dopad. Mezi fotografie a malíři panovala jistá konkurence. Malíři se ale i přesto snažili malbu udržet při životě. Vyzdvihovali výhody a možnosti, které nabízela. V první řadě museli dokazovat, že malba má stále co nabídnout. Motiv krajin a portrétů byl lehce ohrožen, jelikož ztrácel svoji jedinečnost okamžiku, kterou zobrazovali malíři ve svých obrazech. Fotografie mohla nabídnout rychlejší a snadnější řešení a k tomu ještě možnost rozpracovávat její formu dál. (Zhoř, 1992 str. 39)

Fotografie se stává východiskem hyperrealistů, kteří malují obraz, pro který se od 60. let minulého století stává předlohou rychle zachycená skutečnost v podobě fotografického snímku. Umělci mají více času zaobírat se prvky, které vykreslují do detailů. Obraz mnohdy může působit pravdivěji než realita. (Leinz, 1996 str. 178) Jsou zde i umělci, kteří dokázali této, ze začátku ne příliš přívětivé, situaci využít a kombinují malbu s fotografií novým způsobem. V této souvislosti je třeba zmínit **Gerharda Richtera**, německého malíře, který je řazen jak k abstraktní, tak i k hyperrealistické malbě. Právě prostřednictvím obou přístupů, se u něj prolíná fotografie a malba. Následně díky jejich propojení, hledá a objevuje nové výrazové prostředky. Vychází z přesného, až fotorealistického napodobení skutečnosti a následně do malby zasahuje jejím rozmazáváním. Richter říká: „*To čemu říkáme neostrost, je nepřesnost a to znamená, že je to něco jiného než představovaný předmět. Protože však obrazy nebyly malovány proto, aby se srovnávaly se skutečností, nemohou být neostře, přesné či jiné.*“ (Gerhard Richter) Tím ubírá divákovi jistotu přesného vidění, ale

zároveň prostřednictvím svých zásahů do realistické malby zdůrazňuje fakt, že malířství je na prvním místě stále malířstvím. Inspirací mu jsou fotografie z jeho soukromé sbírky nebo z novin. Vedle této realistické polohy existuje Richterova tvorba i v abstraktní rovině. (Leinz, 1996 str. 183)

Většinou si ani neuvědomujeme, jak moc na nás působí moderní umění. Neuspokojí nás už obrazy živé skutečnosti, jsme jimi přímo obklopeni a zahlceni. Malovat to, co vidíme jasným zrakem před námi, už není lákavé. Proto je zde touha hledat cesty k novým kombinacím a přístupům. (Gombrich, 1997 str. 561) Paul Klee kdysi řekl: „*Umění nereprodukuje viditelné, nýbrž činí viditelným*“. (Vyznání, 1920) Je třeba hledat nové způsoby a vynalézat originální postupy, posouvat umění malby v rovině obsahu i formy.

2.3. Hladká struktura (hyperrealistická malba)

Na opačném pólu, proti haptické, strukturální malbě, leží malba hladká, splývavá. Přirozeně i ona může zachycovat rozdílné povrchy předmětů či přírodních materiálů – tedy hmotu. Jestliže strukturální malba evokuje hmotu přímočaře, právě skrze strukturu a barevnou masu, která ji tvoří, malba splývavá míří k podobnému účinku skrze minimální mimetický interval, tedy maximální nápodobu skutečnosti. Povrch takové malby je v naprosté většině zcela hladký. Jde totiž o to, aby třeba jen pouhá struktura plátna nerušila malířské úsilí. Pokud například lazura nanášená v tenké vrstvě na podmalbu začne ulpívat v prohlubních hruběji šepsovaného plátna, úsilí o hyperrealistickou dokonalost vezme za své. Oko diváka potřebuje vnímat sebenepatrnější detail a znatelné tahy štětcem či právě struktura plátna, mu opticky konkurují. Schopnost reprodukovat strukturu v dvojrozměrné ploše fotorealistickou malbou je otázkou schopnosti vytvořit dokonalou iluzi. Strukturu okem vidíme, ale hmatem ji nezaznamenáme. Pokud bychom po povrchu takové malby přejeli prsty, hmatové „senzory“ v naší kůži nic nezaznamenají. Účinek takové malby je ale do té míry sugestivní, že leckdy překonává smyslový účinek struktury samotné, tedy té trojrozměrné.

Mezi autory, kteří jsou schopni vytvořit dokonalou iluzi struktury, respektive povrchu nejrůznějších předmětů, patří například již zmíněný německý malíř **Gerhard Richter**, ačkoliv jeho práce bychom mohli zařadit i k těm strukturálním. Už bylo zmíněno, že ve svých obrazech vychází z fotografií. To je ostatně charakteristickým znakem hyperrealismu. Dokázat přesvědčivě zachytit strukturu toho či onoho materiálu touto technikou znamená porozumět podstatě tohoto materiálu a jít za nebo lépe nad realitu. Vědět, co malířsky nadsadit, kde přidat a kde ubrat.



Obr. č. 1: Gerhard Richter: "Sept. 04", 2004, olej na barevné fotografii, 9,7 x 14,7 cm

Také v českém prostředí bychom našli autory, kteří dokáží přesvědčivě vytvořit iluzi. Patří mezi ně vrstevník Gerharda Richtera, malíř **Bedřich Dlouhý**. Jeho fascinace nejrůznějšími strukturami se výrazně uplatnila v „sérii Autoportréty“ již na konci minulého století. Stejně jako Richter patří mezi umělce, kteří se pohybovali a pohybují ve světě abstraktního i realistického obrazu. Abstraktní období (podstatně minoritní) reprezentuje u Bedřicha Dlouhého několik děl z šedesátých let v duchu informelu. To realistické, s důrazem na iluzi struktury a materiálu, představuje poté například obraz Věc III., jakkoliv ilustrací této polohy bychom našli v jeho tvorbě nespočet.



Obr. č. 2: Bedřich Dlouhý: Zed, 1960, asambláž, lakované železné háčky, plátno



Obr. č. 3: Bedřich Dlouhý: Věc III., 2007, olej na plátně, 140 x 180 cm

Vnímat rozdílnost povrchů smysly je součást poznávání světa. Obraz má schopnost toto vnímání umocnit skrze specifické výrazové prostředky, především barevnou hmotu. Je na autorovi, malíři, zda ji bude zpracovávat jako sochař, tedy robustně, v podobě jakéhosi víceméně nízkého reliéfu, anebo zda ji bude zpracovávat cizelérským způsobem, hladce jako sklo či kovovou desku. Jak je však vidět, v obou případech může být působení výsledku do značné míry stejně haptické.

2.4. Experiment

Dovolte mi krátkou odbočku k pojmu experiment. Ten se objevuje ve všech sférách uměleckého světa. Mnoho umělců došlo k novým způsobům tvorby experimentováním s nejrůznějšími materiály. Podíleli se na vzniku nových či netradičních koncepcí, ať už záměrnou cestou nebo formou náhody. *„Umělec, který experimentuje, nehovoří o pravdivosti, o skutečnosti v obraze, ale o tvorbě, o tvořivosti, což znamená mnohem víc, neboť v tvorbě je zahrnuto každé výtvarné snažení. Pravdivost a skutečnost jsou věci uměleckého názoru, ale tvorba se obejde i bez nich. Tvorba je experiment a experiment je východiskem všech moderních uměleckých názorů.“* (Lamač, 1968 str. 420)

Příchodem nových uměleckých směrů a působením výtvarných skupin se diverzifikuje malířské zpracování obrazu a vyvíjí se jeho podoba. Umělci neustále přicházejí s novými přístupy, technickými a technologickými řešeními, a experimentováním tak ovládají současnou podobu umění. Není snadné zachovat si po staleté malířské tradici osobitý umělecký výraz, proto jsou využívány různé metody a materiály, které jsou dnes v hojné míře nabízeny, díky rozšířené výrobě a široké nabídce již předem připravených barev a médií.

Podle Gilla Dorflese, italského malíře a uměleckého kritika, jsou změny v malířství těžko vysledovatelné. Může se nám zdát, že stíháme vnímat veškerý vývoj tohoto oboru, ale není tomu tak. Při jeho rychlém postupu nezaznamenáme vše, a tudíž je takřka nemožné podat ucelený nebo přesný výčet. Malířství nelze považovat za něco více či méně významného ve srovnání s ostatními obory, je ale uměním svobodného tvůrčího projevu, s výraznou stopou gestického zásahu. Malíř není svázán perspektivním zobrazením ani striktní kompozicí, může využívat změní barev, materiální prvky, které má po ruce nebo mu je nabízí sama příroda. Dále může využívat

fotografii či reklamní prvky a zapojit je jakoukoliv měrou do své tvorby. Převažuje snaha odhalit výtvarné účinnosti obrazů každodennosti. (Dorfles, 1976 str. 80)

Pijoan polemizuje nad faktem, zda se malba ve své tradiční podobě nevytrácí a nám nezbyvá, než objevovat její jiné formy. Pomocí kombinace a rozšiřování jejích dílčích částí, které jsou nám k dispozici, nám otevírá nový prostor pro její další vývoj. (Pijoan, 2002 str. 217) Koncem malby bychom dnešní situaci nenazvali, technika se vyvíjí, ale je třeba vést tvůrčí polemiku s její tradiční podobou. Abychom ji mohli překročit, je třeba ji nejprve poznat a vztáhnout se k ní. Malba ve své původní podobě existuje stále, je ale zapotřebí, přijímat nové a odvážné umělecké přístupy k jejímu rozšíření.

3. Krajina v člověku, člověk v krajině

Předešlý text se zamýšlel nad haptickými, strukturálními aspekty malby. Skrze ně pohlížíme na malbu z jiného úhlu jakoby pod mikroskopem, respektive s menším soustředěním na obsah a větším na formu. Toto uvažování má však svůj limit, pokud se právě nevztáhneme současně i k tématu. Pokud bychom tak neučinili, hloubka našeho zkoumání nebude velká a zůstávali bychom v rovině obecných zjištění a pravd. Je tedy třeba v další části zkoumat strukturální aspekty na konkrétním tématu, konkrétním malířském žánru.

Rozhodla jsem se mapovat strukturální aspekty malby na tématu krajiny. Toto téma přirozeně rezonuje s hmotou. Krajina má svůj hmotný projev. Její rozličné hmotné projevy, tvarová i strukturní bohatost, velkorysost formy a monumentalita stejně jako smysl pro detail ji činí vděčným prostředkem pro demonstraci mého záměru.

Zdůrazněním malířské hmoty, lze podle mého názoru snáze zachytit její rytmus, energii, i strukturu jednotlivých jejích částí. Současně tento přístup odpovídá možnosti zviditelnit atmosféru v krajině (vítr, déšť apod.) i emoční vztah k ní (Vincent van Gogh, Caspar David Friedrich atd.).

3.1. Krajina / příroda

„Je rozdíl mezi obrazem krajiny a obrazem přírody. Krajinářství má dávnou minulost. Během času se vyvinulo jako samostatný obor, který sice reagoval na proměny slohu, ale vždy šlo o zobrazení krajiny působící dojmem skutečného záběru i tehdy, když byl obraz sestaven z jednotlivých prvků.“ (Vanča, a další, 2010 str. 280) Můžeme říci, že příroda je shluk nekonečně mnoha objektů, kdežto krajina je jejím výřezem, podmnožinou. Krajina je spíše obrazem přírody. Krajina je zprostředkovaný pohled na přírodu. Má sociologické, ekologické, literární a jiné kontexty. Lze s jistou nadsázkou říci, že krajina je diskurzivně podmíněná příroda. Každý ji vidíme jinak, existuje tu i bez nás, ale ve smyslově nepřijímané, do značné míry nepředstavitelné, formě. To my jí dáváme smysl. Ale zcela prostě také podobu. Pokud jde o obraz, vybíráme, jaké momenty z přírody jsou důležité pro zamýšlený krajinný výjev. Krajina je tedy především o výběru. Co, jak a čím.

Malíř by měl být citlivý a vnímavý, umět pozorovat, dívat se a zkoumat, vyhledávat zajímavý a netradiční pohled na svět kolem sebe. Než ale najde vhodný námět pro své zpracování, musí projít někdy i několik míst a zákoutí. Musí mu být vlastní, musí se ho nějak dotýkat, musí mu „sednout na tělo“. Při hledání je třeba najít určitý aspekt, se kterým v krajině souzníme. Krajina nemá dno, můžeme jít do jakékoliv hloubky. Hloubka může být vlastní hloubkou člověka.

Krajina, která nás obklopuje, neměla vždy podobu, jakou má dnes. Moderní krajina je ve značné míře poznamenána civilizací a technikou, která určuje její dnešní podobu. Postupným vývojem lidské společnosti se vyvíjelo i životní prostředí. Estetické vnímání krajiny se mění v čase a je také narušováno spoustou elementů. Paradoxně mezi ně patří i člověk a jeho ne vždy citlivé působení v krajině. Člověk je její objevitel, udržovatel, ale i narušitel. Jisté změny, které člověk v přírodě způsobil, jsou ve prospěch i neprospěch, jsou vnímány pozitivně i negativně. Umění může na tyto skutečnosti poukazovat. Umělecká výpověď může stejně dobře pracovat s krajinou panenskou a čistou jako s krajinou poškozenou, zdevastovanou. A tak si například fotografie vytěžené mostecké pánve Josefa Koudelky v ničem nezadají s těmi, které pořídil tentýž fotograf z řeckých Delf, kde antické chrámy rámuje s monumentálním klidem pohoří Parnassos.

Ale možná právě na pozadí takového uměleckého záznamu krajiny si uvědomíme, že některé zásahy, větší i menší, jsou už bohužel nevratné. Jediným možným řešením je, že si člověk uvědomí své činy, poučí se ze svých chyb a začne se o přírodu starat tak, jako se stará sám o sebe. Jde o místo, ve kterém žijeme, místo, které nás živí. Když se postaráme o přírodu, příroda se postará o nás a nabídne nám vše podstatné, co člověk k životu potřebuje. Naší povinností je o ni pečovat a chránit ji.

Krajina by měla být pro člověka prostupná, aby měl možnost zvyšovat její konektivitu tím, že bude nacházet způsoby, jak krajinu přiblížit sobě i ostatním, jak ji zpřístupnit a zvelebit, ale ne prostřednictvím její fragmentace. Měl by najít cestu, jak se aktivně zapojovat do utváření krajiny, ve které nebude pouhým pasivním účastníkem, ale aktivním tvůrcem a svědomitě naložit s odpovědností, kterou nám příroda dává. Simon Schama v úvodu své knihy *Krajina a paměť* popisuje pohled na krajinu, člověka a jeho vliv na její přetváření. Snaží se ukázat, že lidstvo a jeho kultura, nejsou ničivým prvkem

pro přeměnu a utváření krajiny. V některých případech bychom ale asi přece jen mohli váhat, zda lidský zásah nenarušil nebo nenarušuje její podobu. Zdůrazňuje však, že to my, jako lidé, jsme předurčení k vytvoření krajiny, která sestává z neopracované, surové hmoty. To vše je zprostředkováno našim pronikajícím vnímáním reality. (Schama, 2007 str. 8)

Krajina patrně může bez člověka existovat, ale člověk nemůže existovat bez krajiny. Mezi námi a krajinou panuje nerozdělitelné pouto, existující a přetrvávající už dlouhá staletí. Člověk vždy vyhledával krajinu, její přirozenost a nevinnost, ale také její sílu a tajemství. Ukládáme do krajiny naše myšlenky. Otiskujeme do ní svou přítomnost. Obydlená krajina se stává obrazem našeho života. Do řádu a rytmu přírodního vstupuje či vrůstá rytmus civilizační. Ještě jeden aspekt hraje při pohledu na krajinu roli, a sice vzdálenost pozorovatele od objektu pozorování. Při pohledu z výšky či z dálky ustupují jednotlivosti celku. Nevnímáme strukturu detailů, ale strukturu celků. Jejich na druhou umocněný rytmus a řád. Díky přítomnosti člověka dostává tento řád ještě další rozměr v podobě siluet měst, linií silnic či obrovských stavebních realizací. To vše spoluvytváří novou estetiku krajiny 21. století.

3.2. Osobní krajina

„Opravdové krajiny jsou ty, které my sami stvoříme, protože jako jejich bohové je vidíme takové, jaké opravdu jsou, to znamená, jak byly stvořeny.“ (Fernando Pessoa)

Pro mě je krajina místem, kde nechávám svým myšlenkám volný průběh. Je útočištěm myšlenek, které se mohou rozvíjet jakýmkoliv směrem, nechává prostor vzniku kreativním a ničím nespoutaným nápadům. Místo, kam je možné utéct před ruchem velkoměsta, před rušivými elementy vnějšího světa nebo před všemi negativními jevy civilizace, ale také před světem druhých lidí, před jejich myšlenkami, představami či jen jejich fyzickou přítomností, která ale v určitý moment ruší „mé kruhy“ (Pythagoras). Je to místo vnitřní, místo pro mé já.

Osobní krajina je tedy místo, ve kterém se cítím dobře, které mě naplňuje a otevírá prostor novým pohledům. Z něj se pak rodí obraz této osobní krajiny. Její výtvarný přepis. Ten se může překrývat s krajinou reálnou, nacházející se kolem mě v daný okamžik, nebo s krajinou, kterou jsem zhmotnila ze svých představ. Namalovaná se stává více osobní, pokud ji posuneme za hranice reálného vidění, promítneme do ní celé naše rozpoložení, a především celou naši osobnost. Právě proto ji můžeme nazývat osobní.

3.3. Krajina jako inspirace

Krajina je zdrojem nevyčerpatelné inspirace, nejen dnes, byla již v minulosti a nadále bude. Obracejí se k ní umělci, malíři, grafici a kreslíři, hudebníci, básníci nebo spisovatelé. Je volně přístupná pro všechny, kdo chtějí objevit její krásu, harmonii a rozmanitost. Krajina se může stát jevištěm přírodních dějů. Tak jako na divadelní scéně herci hrají své role, mění se scéna a kulisy, příroda se může stát sama divadelní scénou. Život živočichů nahrazuje herce, oblaka, rostliny, stromy a vodstvo zaujímají místo kulis, které se v průběhu představení mění. Skrze světlené podmínky mění krajina svou podobu. Ve dne je pro nás les plný světla, zajímavých odlesků a stínů, naopak za tmy na nás může působit tajemným až děsivým dojmem, kde měsíční paprsky lehce prosvítají skrze koruny stromů a osvětlují kouty lesa, kterých si za dne nepovšimneme. Každý z nás vnímá krajinu a tyto stavy a nuance jinak, a krajina se tak v prožitku stává více či méně osobní. Totéž pak platí o jejím uměleckém záznamu: „*Obraz je výpověď o nás. Každý malíř vždy zobrazuje jen sebe.*“ (Petříček, a další, 2012 str. 10)

V krajině nehledáme pouze estetiku, ale i vnitřní obsah, ve kterém se zobrazuje jedinečnost okamžiku, proměna krajiny, stejně jako postoj umělce k ní či umělcův prožitek a její vnímání. „*Každý dobrý krajinář nemaluje jen to, co vidí. Maluje obraz, který nosí v srdci.*“ (Hron, 1978 str. 24) Skrz osobní krajinu je možné se vžít do ducha krajiny, vnímat její sílu, rozmanitost, a hledat v ní něco, co nás podvědomě přitahuje a spojuje s konkrétním místem, zachycením nezapomenutelných dojmů, které v nás krajina nebo její působení vyvolávají. Zde je to pravé místo pro naše představy.

Současné zpracování se odklání od klasického pojetí krajinomalby, které známe z minulosti a přiklání se, skrze nové materiály nebo média, k jejímu inovativnímu

zpracování. Krajina už není pouhým odrazem skutečnosti, je něčím, co je odrazem nás samých, naší vlastní osobnosti. Osobní krajina umožňuje autorovi jeho svobodné vyjádření, dochází k sebepoznání a reflexi, zhodnocující okolní svět. Podvědomě si vybíráme krajinné motivy, které jsou nám blízké, ve kterých něco hledáme a nalezené můžeme přiblížit (tedy poznat a pochopit) nejen sobě, ale skrze uměleckou tvorbu i ostatním.

4. Tři pohledy na krajinu

Tato kapitola si nečiní nárok na ucelený a chronologický přehled historického vývoje krajinomalby v průběhu staletí. Nejde tedy o zmapování části dějin umění, ale jde především o snahu ukázat různé přístupy ke krajinomalbě. Jde mi o reflexi přístupu vybraných umělců k tomuto žánru, a to tak, aby vynikla jejich specifika, odlišnosti a autorský rukopis.

V umění měla krajina vždy své místo, ať už v malbě, grafice, nebo například v konceptuálním umění. Může být součástí figurativních scén nebo se stát ústředním námětem, svébytným uměleckým dílem. Nabízí spoustu možností, jak ji zpracovat. Lze ji zobrazit realisticky i abstraktně. Může v nás vyvolat radost i smutek. Může být lyrickým i epickým sdělením. Může mít charakter narativní i poetický. Krajina je něčím, co v umění trvale existuje. Umělci se ke krajině znovu a znovu vrací. Tento motiv potěškají a následně i přetvoří k „obrazu“ dané doby. Umělec je totiž vždy součástí své doby. A to i tehdy, když ji vědomě neguje. Malířům nezbyvá, než hledat a objevovat nový pohled a vytvářet nově pojatou moderní krajinu na pozadí místních a časových souvislostí. *„Nová skutečnost a nové lidské vztahy se nedají vyjádřit jen novým motivem. Novost motivu musí jít ruku v ruce i s novým uměleckým malířským výrazem“*. (Hron, 1978 str. 63) Právě s proměnou uměleckých postupů se mění také chápání krajiny.

V romantické krajinomalbě se malíři obraceli k divokým scenériím, které ovládaly nespoutané přírodní živly, odtud mohutnost v námětu. Impresionisté vzali stojany a plátna „nadýchat se čerstvého vzduchu“ a přesunuli se ze špatně osvětlených ateliérů, na denní světlo do plenéru. Rozložili prostor na barevné skvrny a tím narušili plochu obrazu. V druhé polovině 20. století odkládali malíři štětce a berou do rukou jiné nástroje ke zpracování malby, malby jako hmoty, a zapojovali přírodní materiály přímo do obrazů. Tím se obraz krajiny odpoutává pouze od optického dojmu a přechází k haptickému uchopení skutečnosti.

Současné post-postmoderní umění nabízí, pokud jde o krajinu, řadu velmi odlišných (možno říci protichůdných) přístupů a řešení. Abstraktní, hyperrealistická, konceptuální, minimalistická a jiná „krajinařská“ díla, leží, stojí či visí vedle sebe, koexistují a tvoří

jednu mohutnou, v jistém smyslu multimedialní, krajinu, obraz naší současnosti. Není nic, co by bylo zakázané nebo předepsané, při své volné tvorbě se neřídíme normou, neplníme zadání. Ve své vlastní tvorbě naplňujeme pouze naše představy. Současná doba nám nabízí neskutečně široké spektrum technik a technologických možností a také svobodu v přístupu k námětu. Můžeme tak skrze krajinu agitovat, apelovat, básnit, popisovat, truchlit, jásat, moralizovat, přitakávat, odmítat, souznít, vysmívat se, adorovat. Nebylo tomu tak vždy. Pokud chceme krajinomalbu posuzovat a chápat z dnešního pohledu, musíme nejdříve najít okamžik, respektive okamžiky, kdy dochází ke změně v přístupu ke krajinomalbě jako takové. Kdy se z podpůrného prvku obrazu, doplňujícího spíše figurativní výjevy, stává ústřední téma.

4.1. Turner, Friedrich

V kontextu zkoumaného tématu je důležité najít malíře, jejichž přístupy ke krajině byly podstatnými a inovativními. Tato situace nastává zejména v 17. století a až do 19. století pak intenzivní proměny krajinomalby pokračují. Během těchto dvou století došlo u vybraných malířů k přehodnocení výběru témat. Byla to často cesta k hledání nových obsahů, motivů, ale také formálních řešení a samozřejmě objevování nových výrazových prostředků. Malíři byli fascinováni světelnými proměnami, odrážejícími se v mracích na obloze, v odlescích na hladině vody nebo v zeleni stromů, polí a luk, ale také oblaky páry, které navozují intenzivní pocit vlhkosti, jenž v další rovině prohlubuje smyslové vnímání obrazu. Dostáváme se tak k zobrazování klimatických podmínek, které svádí boj s přírodou. V obrazech **Josepha Mallorda Williama Turnera**, malíře, který se nachází na rozhraní romantismu a impresionismu, se objevují výjevy plné pohybu, dramatickosti, a současně vyvolávají dojem majestátnosti vznešené romantické krajiny. V malbách, které překypují energií v podobě větrem roztančených stromů, rozbouřených moří a oceánů a sluncem krvavě ozářeného nebe, nacházíme krajinu plnou pohybu. Cítíme z nich sílu přírody, ve které se zrcadlí dokonalost a přirozená krása. Odvážným přístupem se v jeho krajinách odráží a vyjadřují také lidské emoce. Člověk je totiž vždy přímou či tušenou součástí jeho krajinných výjevů. Cítíme ho v řítícím se vlaku, v ohrožené lodi na oceánu či alespoň kdesi na žhnoucím horizontu. Jeho obrazy jsou o síle přírody stejně jako o síle lidského ducha. Je to dialog dvou světů, který je ale ve skutečnosti světem jediným.



Obr. č. 4: Joseph Mallord William Turner: Three seascapes, 1827, olej na plátně, 90 x 60 cm



Obr. č. 5: Joseph Mallord William Turner: Staffa, Fingal's Cave, 1831-1832, olej na plátně, 122 x 91,5 cm

Poslední zmíněný obraz od Turnera (Staffa, Fingal's Cave), nám může svou jistou tajemností připomínat tvorbu **Caspara Davida Friedricha**, německého romantického krajináře. Jeho obrazy jsou oproti Turnerovým méně dynamické, zato plné zvláštního tajemství, pohledů do temných zákoutí lesů nebo do tichých skalisek hor. Soustředí se na opuštěná místa, kde se obloha rozpíná přes většinu obrazu. Jeho tvorba je plná zadumaných krajin, ve většině případů ponurého ladění. V jeho krajinách se objevuje figurativní motiv, přičemž postava zasazená do krajiny nás má vtáhnout do děje tím, že my sami se stáváme onou postavou a před námi se otevírá scénérie v celé své šíři. V přírodě je obsažena jakási dokonalost, která zlehka potlačuje veškerou lidskou kontrolu nad ní. Stává se inspirativním zdrojem sama o sobě. Důležitou roli zde hraje nově získaná svoboda umělcova výběru námětu. (Gombrich, 1997 str. 492) Romantická krajina je člověkem nedotčena nebo jen nepatrně. Krajina ho ve všech směrech přesahuje. Člověk se v ní jakoby ztrácí. Ale ve druhém plánu přece vítězí! Vítězí silou ducha, odvahou a odhodláním. Postavy na Friedrichových obrazech se divoké přírodě staví čelem. Jsou sice proti ní nepatrné, ale přesto se neschovávají kdesi v rohu, ale často uprostřed obrazu vzdorují rozbouřeným živlům.



Obr. č. 6: Caspar David Friedrich: The Monk by sea, 1808, olej na plátně, 110 x 172 cm



Obr. č. 7: Caspar David Friedrich: Mountain Landscape with Rainbow, 1809- 1810, olej na plátně, 70 x 102 cm

Na romantismus navazuje další významný směr, který má velkou inspirační hodnotu pro formování krajinomalby, ale i pro umění vůbec. V 19. století se z krajiny stává jeden z nejvyhledávanějších a nejfrekventovanějších malířských žánrů. Ostatně je to období, kdy na pražské Akademii výtvarných umění přibyl samostatný ateliér krajinomalby. Odrazem rozvoje krajinomalby byl také jeden z významných směrů 19. století, a to **impresionismus**. Nejenže si impresionističtí malíři vybírají specifické přírodní výjevy, ale i jejich způsob malby se nedrží způsobů předchozích století a je posunut dál. Ztvárnění přírody pod širým nebem působí jako změt' barev, která se postupně stává čitelnou. (Gombrich, 1997 str. 514) Mění se tak celkové pojetí obrazu, malíři využívali výrazné barevnosti, větších nánosů barvy a specifického malířského rukopisu, vymezili a definovali tím tento styl. Ne náhodou malíři opouštěli kulaté štětce ve prospěch plochých právě v této době. Za velký obrat se dá považovat zpracování plochy obrazu. V předchozích dekádách malíři pokrývali plochu obrazu barvami beze zbytku. Malba byla intaktní a podklad zůstával očím diváka skryt. Impresionismus tuto zvyklost boří. Krom toho, že se do hry vrací znovu bílý podklad, zůstává také tu či onde tento podklad viditelný. Dotečky štětcem, volně kladené vedle sebe, nepokrývají barvou souvisle celý podklad (plátno). Vrstvená malba ustupuje malbě a la prima. Mimo štětce jsou později využívány jiné nástroje, jako jsou špachtle, ve výjimečných situacích se na obrazech vyskytuje přímý kontakt malíře s plátnem, v podobě malby prstem.

Pokud se před nástupem impresionismu v krajinomalbě figurativní a architektonické prvky vyskytují, s koncem 19. století se tento dějový, vyprávěcí element vytrácí. Krajina se napříště osvobozuje. Už není stafáží, ale hlavním hrdinou. Umění dospívá k zobrazení přírody, kde hrají hlavní roli její světelné proměny a promítají se do ní

nálady a pocity umělců. Krajina bez lidské stopy formuluje stav, kdy se příroda stává mocnější než my.

4.2. Fautrier, Dubuffet, Padrtová

Druhým inspiračním zdrojem pro mou práci je umění **informelu** u nás také nazývané **strukturální abstrakce**. Výrazně staví na formálním projevu. Dominují mu malířské gesto, výrazná struktura, která evokuje živočišnou či rostlinnou tkáň. Tkáň často poškozenou, raněnou, otevřenou. Klade důraz na sémantickou stránku, která je formována prostřednictvím členitých struktur, za pomoci různých materiálů, primárně neurčených k malbě. Struktury tvoří významovou a výrazovou kapacitu, je jí dosahováno pomocí nánosů barvy nebo používání netradičních materiálů, jako je sádra, hlína, písek, bláto, lepidlo, asphalt a další, to vše propojované dohromady a vrstvené tak, aby se dosahovalo co největší surovosti. Dalším specifickým rysem je převážně monochromní ladění. Označení informel (Michaelem Tapiéem nazýván art autre) je používáno pro neformální postavení přístupů ve společnosti a v umění, odpoutání se od intelektuálního a rozumového pojetí tvorby, zhodnocení rychlého záznamu. Díla často nemají předem danou kompozici, nesou znak a gesta, aktuální záznam existence umělce. Jedná se o změnu přístupu k malbě, obsah není přejímán nebo kopírován, ale tvořen teď a tady. Dochází ke změně uměleckých priorit. V barevné hmotě je zanecháváno gesto, skrze něž se formuje umělecká výpověď. Obraz se de facto nemaluje, ale „hněte“. Malíř jako kdysi Bůh rukama (a nejrůznějšími nástroji v nich) tvaruje tkáň obrazu k obrazu svému.

Na obraze už malíři neřeší tradiční problémy jako je světlo a stín, objem či smyslové vyjádření zobrazovaného materiálu. Obrazu vládne hmota a struktura. Malířská hmota je natolik dominantní, že přebírá hlavní roli nositele výrazu, materiální a reliéfní charakter se naproti tomu stává nositelem obrazového děje i obsahu. (Leinz, 1996 str. 154) Uplatňuje se existenciální prožitek z tvorby, obrazy jsou zahaleny neradostnými náladami, a proto laděny do ponurých barev. Jedním z představitelů této malby byl francouzský malíř **Jean Fautrier**. Za pomoci experimentu a rozvinutí svých tvůrčích schopností dokázal posunout výtvarné vyjádření jiným směrem, řadí se tak mezi hlavní představitele informelu. Zobrazení se stále více posouvá k nepředmětnému vyjadřování, odvrací se od figurativních námětů a přiklání se k námětům abstraktním. Fautrier

samozřejmě není krajinářem, nicméně tohoto žánru se ve svém díle také dotýká. V případě jeho tvorby bylo zobrazení krajiny formálně stejné, jako například figurativní náměty. Nejde o to, že by došlo k eliminaci figury, spíše se dalo jen špatně rozeznat, co je co. Bez popisků bychom asi těžko poznali, jaký obraz představuje Židovku a jaký Panorama. Jeho krajinomalby nejsou tradičním zobrazením skutečnosti. Zobrazení krajin je laděno do abstraktní polohy, vyznačuje se kombinovanou technikou, převážně většími nánosy barvy nanášenými špachtlemi nebo hnětením vytvořené pasty rukama. Postačil si s jediným výrazovým prostředkem, kterým byla barva. Zacházel s ní jako s hmotou, tu vrstvil a tím vytvářel reliéf obrazu. Stěrkou roztíral hmotu, připomínající štuk, kterou vedl od středu ven, do neidentifikovatelných tvarů, čímž zaznamenával své pocity. Jeho rukopis prochází změnou, odklonem od olejových barev a tmavých tónů. Tvorba se v průběhu jeho života nese v podobném duchu, dochází však ke změně od abstraktně pojaté válečné ukrutnosti k abstraktně pojaté krajině nebo zátíší. Dnes se na jeho obrazy díváme jinak než za doby, kdy vznikly. Tehdy působily nejspíš neohrabaně, surově, nekonkrétně. Zkrátka nečitelně pro diváka. Ale hlavním poselstvím obrazů bylo vyjádření existenciálních pocitů. Tak jak už bylo uvedeno, malíři vyjadřují prostřednictvím malby nálady, pocity, ale také obavy a strach, který je v danou chvíli obklopuje. Informel tomu byl přímo nakloněn. Prostřednictvím hmoty a struktury, jejich deformací a kazy, mohli vyjádřit, v jakém rozpoložení se právě nachází oni nebo celá společnost. Fautrier nechce v obrazech navozovat radost nebo štěstí, které by byly výsledkem pouhé iluze. Zobrazuje skutečnost, jak ji vnímá. Jeho dílo dosahuje jiných kvalit, a to energie, osobitého přístupu a odvahy vyjádřit i takto znepokojivé a neradostné motivy. (Foster, a další, 2007 str. 341)



Obr. č. 8: Jean Fautrier: Les-trois-arbres, 1944, olej na papíře a plátně, 60 x 92 cm



Obr. č. 9: Jean Fautrier: Panorama, 1956, tempera, olej, papír na plátně, 64, 7 x 100 cm

Opačnou cestou, tedy od jasných barev k používání monochromatických blátivých hmot, šel velký obdivovatel Fautriera, **Jean Dubuffet**. Krajina není jediným námětem jeho tvorby, má více poloh, ke kterým se přiklání. Stejně jako Fautrier a mnoho dalších malířů používá krajinu jako prostředek k další reflexi světa. Krajiny, které maluje pod vlivem informelu, jsou zobrazovány z netradičního pohledu. Vyobrazuje fragmenty krajiny, kterých si nepovšimneme při prvním, možná ani druhém pohledu, ale při bližším a detailnějším zkoumání. Spatříme nespočet malých i velkých detailů, které se právě Dubuffet snaží zhmotnit ve svých „filozoficky“ pojatých krajinách. Malba v silných pastózních nánosech (nazvěme ji *haute pate*), umožnila malíři vyrývání, proškrabávání a jiné hloubkové zpracování. Podobně se dostáváme do hloubky půdy země, postupným odrýváním hlíny. Dostáváme se k malým dílkům, skládajícím ucelený pohled na krajinu, pro někoho v maličkostech, pro Dubuffeta jsou to však podstatné výřezy hmatatelné skutečnosti. Musíme nahlížet opravdu zblízka, k čemuž nás malíř prostřednictvím svých obrazů nutí. Pokud věnujeme dostatečnou pozornost jeho krajinám, postupně si povšimneme drobností, skrývajících se v zákoutích nebo pod povrchem. Takto mají působit i jeho obrazy. Donutí nás k uvažování, odkud tento výjev známe, čemu je podobný, kde bychom ho mohli najít. K tomu mu napomáhá barva. Ta ale byla následně nahrazena surovou hmotou, do které přimíchal různé materiály, skládající se z asfaltu nebo obyčejného prachu. Pro nás dnes běžná akceptovatelná technika, za to v jeho době tyto industriální pastózní nánosy vyvolávaly rozruch a vzbuzovaly posměšné asociace přirovnáním těchto hmot k jídlu. Dubuffet, prostřednictvím své tvorby, navrhuje radikální gesto a redukci barev na obrazech, které by mohly být tvořeny za pomoci „monochromatického bahna“. (Foster, a další, 2007 str. 337) Přitom je jeho dílo pozoruhodné nejen ve své haptické formě, ale také v již zmíněném pozorování a odkrývání detailů, které často lehce pomineme.



Obr. č. 10: Jean Dubuffet: Paysage blond, 1952, olej na plátně, 114 x 156 cm



Obr. č. 11: Jean Dubuffet: Paysage aux châteaux de rochers, 1952, olej na plátně, 92 x 122 cm

Po dvou malířích, kteří jsou bezprostředně spjati s hnutím informelu, je na místě zmínit někoho poněkud odlišného. Odlišného v přístupu k informelu, ale také v prostředí, z něhož jeho tvorba vychází. Přesuňme se z Francie do Čech a zaměřme se na ženskou představitelku, která nejenže se věnuje převážně malbě krajiny, ale také dokázala pozvednout surovost informelu do jiné, prosvětlenější polohy. Malbě informální krajiny se na našem území věnovala **Ludmila Padrťová**. V její tvorbě dochází k uplatnění principů informelu, avšak změna nastává přechodem od tmavé barevnosti, kterou transformuje v pestřejší výtvarný projev. Takto klade velký důraz na barevné ladění svých obrazů, které nepůsobí destruktivně, ale naopak citlivě a jemně. Odvážně pracuje s jednotlivými plochami a liniemi, které tvoří harmonický celek, komunikující mezi sebou. V malířském projevu se odráží autorčina kreslířská bravura. Přiklání se k tradiční podobě gestické malby inspirované japonským a čínským uměním. Postupně se od uvolňování kompozice, kreslířského rukopisu a tvarově redukované krajiny dostává k malbě, vyznačující se expresivním výrazem a barevností. Vhodným prostředkem se pro ni stává v co největší míře uvolněné gestické vyjádření. V průběhu tvorby se autorka věnuje experimentování nejen v používání barev, kde nahrazuje olej litými acetonovými barvami, ale také ve výběru podložky. Od savého papíru přechází téměř k prostorové instalaci, kde se nebojí velkoryse využít možnosti velkých čistých ploch prostěradel. Jde jí o vzájemné působení podkladu a používaného materiálu, které všemožně kombinuje.

U krajiny z její počáteční tvorby můžeme rozpoznat a popsat jednotlivé přírodní prvky, kterými je fascinována. Není divu, že se zde objevuje motiv vodní hladiny, která byla (a stále je) pro mnoho umělců inspirativním a nevyčerpatelným zdrojem pro jejich tvorbu. U Padrťové je zřejmé určité souznění s krajinou, ke které má vytvořený osobní vztah. Později, jak už bylo zmíněno, s uvolněným rukopisem přichází i do její krajinomalby jistá tvůrčí svoboda, kde upouští od reálných motivů i barevnosti a přechází ke krajinám složeným z menších ploch. Stále se drží silného barevného ladění obrazu. Autorka používá větší barevné hmoty a následně narušuje malbu proškrabáváním a odstraňováním nánosů barev. Odvážnějšími malířskými tendencemi dosahuje dynamicky pojaté malby, která nepůsobí surově a destruktivně. Pestrou barevností nabízí nový a svěží pohled na malbu, která i v nelehké době 50. let 20. století může

působit silným a radostným dojmem. (*Západočeská galerie v Plzni* [online]. Plzeň, 2013 [cit. 2019-04-12]. Dostupné z: <http://www.zpc-galerie.cz/cs/ludmila-padrtova-gesto-pohyb-barva-dilo-1951-2013-276>)



Obr. č. 12: Ludmila Padrtová: Bez názvu (Mořská krajina), 1955, olej na plátně, 64x 80 cm



Obr. č. 13: Ludmila Padrtová: Slovenská krajina, 1956, olej na plátně, 49 x 58 cm

Dubuffet, Fautrier a další umělci působící v téže době, pokládali základy informelu, alespoň podle Tapiého. Umělci disponovali tvůrčí svobodou, osobitým stylem projevu, smyslem pro citlivé zpracování, které je vlivem doby vyjádřeno poněkud temně a destruktivně. Bylo těžké popsat slovy, jaké hrůzy lidé prožívali, ale prostřednictvím tvorby mohli alespoň z části vyjádřit, své pocity, obavy nebo nesouhlas. Spontánní tvorba dovolovala umělcům vytvářet téměř nekonkrétní obrazy, které diváka mnohdy nenechávali klidného, přesto v nich bylo něco, co stojí i nadále za prozkoumání. (Dempsey, 2005 str. 184)

4.3. Hodonský, Šormová, Fexová

Posledním přístupem se dostáváme až k současnému zpracování krajinomalby. Skrze krajinu se umělci vyjadřují k událostem, které se odehrávají v danou dobu kolem nás, slouží jako komentář každodenního života. Podstatné pro tento výběr je, že prostředkem k zobrazení hlubších myšlenek, pocitů, prožitků a fantazií. Není zde žádná norma, kterou bychom měli dodržet, nebo pravidla a hranice, které bychom nesměli překročit. V tak širokém prostoru, jakým pojem krajina je, můžeme vytvořit svět naprostého chaosu nebo naopak dokonalý harmonický celek. Nejsme omezeni formátem, technikou ani převládajícím stylem. Krajina je přítomna v každé umělecké duši, dává prostor, aby ji umělec přetvořil podle svého.

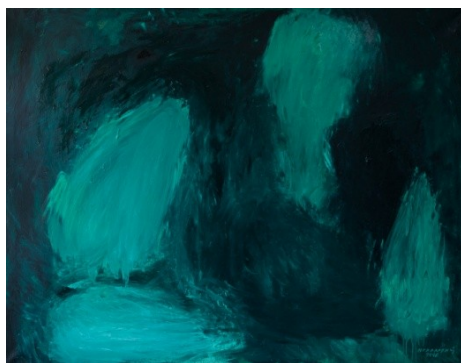
Tvorba **Františka Hodonského** se nese ve znamení krajiny. Však také vedl několik let malířskou – krajinářskou speciálku na Akademii výtvarných umění v Praze. Jeho malby, grafiky i plastiky jsou inspirovány krajinou, jsou obrazem krajin, které se autora přímo dotýkají. Jeho obrazy jsou plné pestrých, ale i pastózních barev, reliéfů a struktur. Maluje vodní plochy s nejrůznějšími odlesky a odrazy okolního světa, stromy, keře a trávy v nespočtu variací. Výrazná barevnost propůjčuje Hodonského obrazům nezaměnitelný výraz.

Zpočátku se ve své tvorbě držel perspektivně pojatých krajinářských výjevů, postupem času však definoval svůj osobitý styl. Z frontálního pohledu na krajinu, kde se obraz dělí na dvě poloviny, přičemž dolní zobrazuje zeleň v podobě trav a luk a horní modř, kterou doplňují oblaka, se stává východisko jeho následující tvorby. Tím je svobodné zpracování prostorových plánů a detailů z přírody, vztah horizontál a vertikál, vymezení plochy obrazu prostřednictvím tvarů a barevnosti, zdůraznění smyslu pro hmoty a struktury, které jsou uchopeny v silně abstrahujícím pojetí. To vše umožňuje příroda a její nevyčerpatelná krása. (Vanča, a další, 2010 str. 19) Dokonce tak abstrahující, že nám mohou připomínat buněčné složení rostlin nebo rentgenový snímek stromové kůry. Výraz je posunut chvějivým, kmitajícím až rytmickým rukopisem do ploch a skvrn, znázorňujících krajinu, která se zdá být v neustálém pohybu.

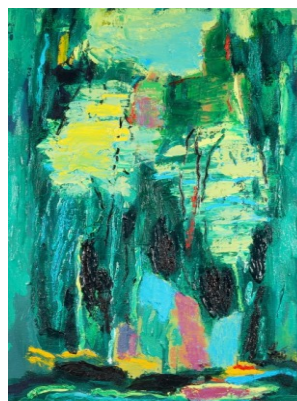
Podstatným prvkem je tvůrčí zápal pro objevování stále nových možností zobrazení přírodních procesů. Malby jsou výsledkem bezprostředního pozorování přírody, z něhož vychází jeho tvorba. Avšak nejsou to obrazy realistické. Hodonský se soustředí na hledání podstaty viděného, ve které uplatňuje osobní zkušenost, propojenou s prvky uloženými v paměti. To propůjčuje jeho dílům atmosféru a sílu přírodních živlů a elementů. (Vanča, a další, 2010 str. 32) Harmonický sklad barev je důsledkem harmonického vztahu k prostředí, ze kterého si vypůjčuje optické obrazy, tj. světlo, kontrasty, odlesky, pohyb, ale také její vůni, chuť, struktury a hmotu. Veškeré zmíněné vlastnosti, přebírané přímým kontaktem s krajinou, se odrážejí v jeho obrazech a stávají se tak dynamickými. Můžeme najít propojení s používanými technikami, které autor střídá a obměňuje. Pracuje nejen s olejomalbou, ale také s dřevořezem a jeho kombinací s koláží. Jak je známo, jedno ovlivňuje druhé. Tím se stávají matrice vytvořené k dřevořezům jak předlohou pro pozdější malířské práce, tak i pozoruhodným a

svébytným uměleckým dílem. Prolínáním malby, grafických tisků a plastik, obohacuje Hodonský svůj výtvarný projev a dochází k barevnému a obsahovému propojení, které uplatňuje v každé z jednotlivých technik. (Vanča, a další, 2010 str. 46) Inspirují ho struktury a textury obsahující jeho grafické tisky. Matrice nejsou určeny k uchování, ale k vystavení. Převážně je přikládá paralelně k tiskům. Na základě nich vytváří velkoformátové obrazy, ke kterým přistupuje velkoryse a odvážně.

Postupně jsou obrazy laděny do nelomené barevnosti, což zdůrazňuje přirozenost a hmotu reálných výjevů. Do výrazového vyjádření proniká zájem o strukturu a hmotu jako takovou. Vlastimil Těťiva popisuje jeho výstavbu obrazů se zájmem o barvu, ale převážně o hmotu. Hmotu je zde myšlena jako vrstva barvy, s důrazem na její materiální stránku, přičemž svou silou propůjčuje obrazům plnohodnotné sebevyjádření. (Vanča, a další, 2010 str. 285)



Obr. č. 14: František Hodonský: Lužní ohně, 1996, olej na plátně, 125 x 163 cm



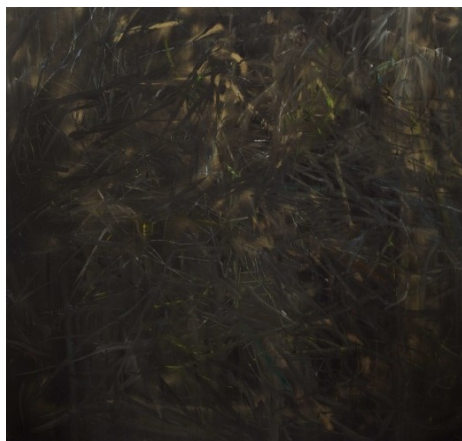
Obr. č. 15: František Hodonský: Z lužního lesa, 2017, olej na plátně, 80 x 60 cm

Přejdeme od výrazné barevnosti a velkého výtvarného záběru Františka Hodonského k další představitelce současné české výtvarné scény, která soustředí veškerou svou tvorbu na pohledy do krajin. Snaží se o propojení ženské křehkosti a silného citového prožitku. Opět nehledáme prvky tradičně pojaté krajiny, ale spíše intuitivního zacházení s emocemi. Od své diplomové práce pracuje **Kristýna Šormová** s motivem krajiny i přírodními strukturami. Její počáteční zobrazení krajiny, především temně laděné lesy, hluboké pohledy skrze abstraktně pojaté větve a listy, působí záhadným, někdy až děsivým dojmem. Ač se nám mohou pohledy do krajin zdát chaotické a ponuré, nesou s sebou jistý moment tajemna, který je svým způsobem lákavý. Nutí nás dívat se hlouběji a chtít se ponořit přímo do obrazu samotného.

Jak zde bylo již mnohokrát zmíněno, nejde jen o přesné zachycení krajiny, ale o určité tísnivé až melancholické pocity, které v nás krajina vyvolává, nebo pochopení, v jakém rozpoložení se nachází sama autorka. Ať už je to voleným námětem nebo expresivním způsobem malby. Nejedná se jen o záznamy krajin, přetvořených do abstraktně pojatých ploch a změtí čar, ale také o záznamy přírodních elementů, jako je působení vodních a povětrných sil, které se zaměřují na strukturování a narušování vrstvy barev, jak je nám známo například z abstraktního expresionismu nebo informelu. Oproti dřívější době, není autorčin výraz projevem destrukce osobnosti, naopak z její tvorby vyzařuje cosi, co nás nutí zapřemýšlet nad tím, proč obraz i přes jeho narušování neodhaluje vše a něco nám zůstává ukryto pod závojem tajemna. (*Nová galerie* [online]. Praha, ©2016 [cit. 2019-04-11]. Dostupné z: <https://www.novagalerie.cz/artists/sormova-kristyna/>)

V současné tvorbě Šormové se ještě výrazněji projevují emoce vyjádřené v obrazech pomocí síly barevné hmoty, která je v nich určujícím a dominujícím prvkem. Na své poslední výstavě nazvané “Seborea bella“ vystavuje obrazy, ve kterých pracuje s dvojrozměrností i trojrozměrností, to jí umožňuje objevovat jistou polohu, která se nachází nejen na povrchu obrazu, ale i za ním. Pracuje s jistými průhledy „za obrazem“, s hloubkou, která svou tmavší barevností opět působí tajemně. Hmotná malba plní většinu povrchu plochy obrazu a vyjadřuje větší míru prožitku.

Podle kurátora Petra Vaňouse: „*Obrazy připomínají na jedné straně geologické nebo meteorologické situace, na straně druhé hudební reflexe či básnické interpretace.*“ (ArtMap [online]. Praha, 2018 [cit. 2019-04-12]. Dostupné z: <https://www.artmap.cz/kristyna-sormova-seborea-bella/>)



Obr. č. 16: Kristýna Šormová: Z cyklu Místo, kam nepatřím: křovím a pralesem, 2012, olej na plátně, 200 x 200 cm



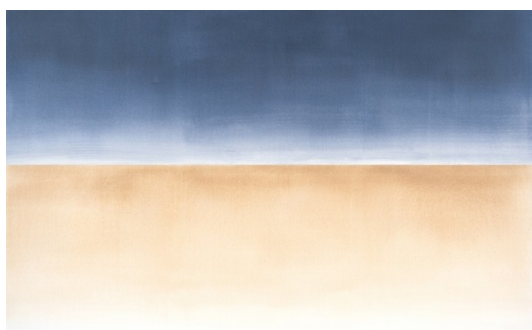
Obr. č. 17: Kristýna Šormová: Z cyklu Seborea bella, 2018, olej na plátně, 150 x 125 cm

Třetí a poslední zmíněnou autorkou bude opět žena, působící také na současné české výtvarné scéně. Tvorba **Patricie Fexové** je velice rozmanitá, zahrnuje hned několik rovin. Provází ji převážně zájem o malbu, její hmotné a nehmotné vyjádření a možnosti média jako takového. Přes sci-fi krajiny, rozpořhybované akty propojené s digitálním světem, až k autonomně pojatým autoportrétům, se dostává k tak tradičnímu námětu, jakým je krajina.

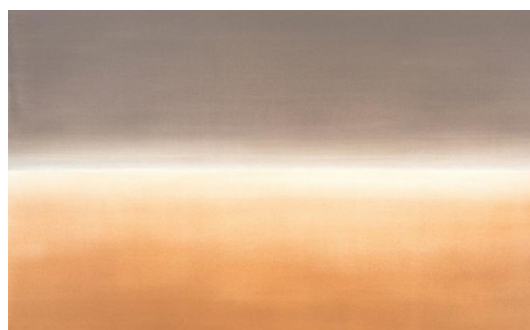
Na své poslední výstavě nazvané „Sklad krajin“ ukázala, jak může vypadat jedna z možných podob krajiny. Fascinována pozadím ve svých předešlých pracích, ať v malbě aktů či fotografiích očních duhovek, využívá ono záměrné rozostření a představuje ho jako samostatný motiv. Zdůrazňuje pocit nevýraznosti a prolínání pozadí, což je stěžejní pro její poslední výtvarný počín. Zaměřuje se v něm na působení různých barev, přechodů mezi nimi a jejich možnou kombinaci. Její uvažování nad dvojdimenzionálním prostorem, který je přetvářen z materiální malby za pomoci grafických úprav, dovedlo malířku ke krajinám, které jsou sestavené ze dvou částí, rozdělených horizontální linií přímo uprostřed. Připomínají nám horizont mezi nebem a zemí. Není třeba jiného krajinného prvku. Obrazy svým podélným a velkoformátovým

zpracováním působí bezprostředním dojmem krajiny, i přes eliminaci veškerých dalších prvků, které jinak krajinu připomínají. Setkání dvou polovin a jejich iluzivnost zdůrazňují autorčino emotivní ponoření se do sebe sama. „*Jak Fexová říká, krajina je pozadím přirozeně, svou otevřeností a pokračováním až na konec pohledu. (...) Zatímco portréty zdůrazňují objektovost zobrazeného, jeho vydělenost z kontextu, v monochromních krajinách je barva a kompozice nositelem obsahu na rozhraní abstraktního a realistického.*“ (Galerie Václava Špály [online]. Praha, 2019 [cit. 2019-04-12]. Dostupné z: <https://www.galerievaclavaspany.cz/cs/vystava/sklad-krajin>)

Ustupuje tedy od krajin tvořených dle předlohy a vytváří podélné monochromní krajiny, pohybující se na hranici mezi abstraktním a realistickým vnímáním. Jejich zpracování bychom mohli nazvat jednoduchým, dokonce až primitivně pojatým. Jednotlivé obrazy jsou akrylovým nátěrem zpracovány vždy jen v jedné barvě, která se lazurně rozpíná na plátně. Plátna je možné při instalaci různě otáčet a kombinovat mezi sebou. Tím vzniká několik přípustných variant, jejich variabilita umožňuje pokaždé dosažení odlišného výsledku a nevyčerpatelné instalační východisko. Vyzdvižením prostého pozadí, jak námětem, tak zpracováním, se autorka obrací k dvourozměrnému zobrazení. Patricie Fexová, podobně jako Gillo Dorfles, vyzdvihuje ve své poslední práci pozadí a jeho důležitost. „*S návratem k dvojrozměrnosti se totiž projevila, jak jsem už naznačil, jiná krajně významná skutečnost: zpředmětněné pozadí, které nabývalo důležitosti nejen jako dekorace, ale svou podstatou.*“ (Dorfles, 1976 str. 73) Její tvorba je značně odlišná od předchozích zmíněných malířů. Nemůžeme ji nazvat bezprostředním krajinářem. Přes figurální malbu došla posléze ke krajinářskému tématu. Nachází prostý, přesto kultivovaný výraz. Zachycuje odvážně, přesto jednoduše, krajinný horizont. V její krajině vládne harmonie, dobro a krása. Krajina se stává jedním z prostředků a možným východiskem pro její další malířskou tvorbu.



Obr. č. 18: Patricie Fexová: 22, 23, ze série Krajiny, 2018, akryl, plátno, 70 x 230 cm



Obr. č. 19: Patricie Fexová: 31, 26, ze série Krajiny, 2018, akryl, plátno, 70 x 230 cm

Nepřestává mě udivovat, k jakým možným zpracováním malíři postupem doby došli. Přírodní živly, ze kterých číší energie při prvním letmém pohledu. Krajina zahalená tmou, ze které nám jde mráz po zádech, ale nemůžeme od ní odtrhnout zrak. Hrubost a surovost používaných materiálů, které se nám nezdají líbivé a často zde jen těžko můžeme rozeznat krajinu tak, jak ji známe. Přesto je na obrazech něco, proč u nich stojíme a snažíme se krajinu přece jen uvidět. Dalším možným východiskem jsou fragmenty krajin, ve kterých hledáme určité výseky skutečnosti. Necháávají nás v napětí, čím tak asi mohou být a mnohdy mohou předčít naše očekávání.

Na představeném výběru jsem se snažila ukázat, co považuji ke své práci za důležité. Jak je krajinný motiv různorodý a jak ho umělci v průběhu let přejímali a proměňovali. Je těžké v tomto směru činit nějaký závěr, generalizovat. V současném umění existují vedle sebe snad všechny možné varianty, jak pohlížet na krajinu a jak ji následně zpracovat. Malíři se obrací k romanticky pojaté krajině, která je vznešená a krásná. Hyperrealisté, tvořící bezprostřední skutečnost malují po boku abstraktních malířů, kteří zaznamenávají pocitové, někdy dokonce i zvukové podněty. Vše je dovoleno a nic není špatné.

5. Praktická část

Důležitou část této práce představují praktické výstupy, realizace cyklu obrazů. Zaměřuji se na používání materiálů a malířských technik, vytvářejících dojem plasticity a hmotnosti. Mým cílem bylo vytvořit malbu za pomoci větší, výraznější malířské stopy, energického přístupu k práci a také za kratší dobu, kdy se dominantním prvkem stává gesto. Kladu důraz na individuální prožitek ze samotné tvorby. Zároveň neopomínám technologickou stránku malířského projevu.

Inspirací mi bylo prostředí kolem mne, plné rozličných povrchů a struktur. Předlohou mi byly předměty všední potřeby, nacházející se v mém okolí při každodenním kontaktu se světem. Předměty, jakými může být kus pomačkaného papíru, ležící na kraji stolu, složená igelitová taška na zemi i roztržená kartonová krabice od barev. To vše se postupně přetavovalo v mé budoucí malířské „počínání“.

Držela jsem se krajinářského motivu. U malby abstraktní krajiny mě fascinují nejen její nekonečné možnosti zobrazení, ale také možnost nechat na divákovi, co v každém obraze vidí. Nešlo mi tedy ani tak o přepis skutečnosti, ale spíše o možnost transformovat objekty, připomínající krajinné výjevy, do abstraktní malby. Zde sleduji původní nevýtvarnou funkci předmětů a objevuji, co mi daná předloha dovolí. Kam až můžu zajít. Jak velký rozsah a míru experimentu mi techniky dovolí s ohledem na jejich materiálovou stálost. Tak jako je krajina ovlivňována a přeměňována přírodními živly, může být malba také narušována nestálými a neprobádanými materiály. Posléze se tedy i zmíněný prvek nestálosti objevuje mezi výstupy celého cyklu.

5.1. Mezi světlem a tmou

Pro svou práci jsem si vybrala dva náměty (bílý – černý, viz dále), které jsou svým způsobem abstraktní a dovolí mi více se zaměřit na technologické zpracování malby než na dodržení přesného zobrazení. V praktické části nejdříve představím 14 obrazů (dvě paralelní řady po sedmi obrazech). Pro všechny jsem zvolila jako podklad sololitovou desku a jednotný formát o rozměrech 22 x 34 cm. Na základě pořízených fotografií několika předmětů jsem následně vybírala nejvhodnější náměty ke zpracování. Konečná volba padla na zmuchlanou bílou látku a zmačkané černé papíry. (obr. č. 20 a 21)



Obr. č. 20: Autorská fotografie: látka



Obr. č. 21: Autorská fotografie: papír

Bílá látka udala směr první série sedmi obrazů. (obr. č. 22) Záhyby na látce mi připomněly rozechvělou vodní hladinu, jednu vlnu přebíjející druhou, stíny vytvářely pohledy skrz vlny a odlesky světla překrývaly tmavé mořské dno. Obrazy jsem proto ladila do světlejší, monochromní barevnosti. Využívala jsem především bílé a šedé odstíny, které vznikaly použitím různých materiálů, překrývajících se přes sebe jako vlny v rozbouřeném moři. Nekopírovala jsem tentýž námět sedmkrát, snažila jsem se ho s každým přibývajícím obrazem posouvat dál, podle toho, jak spolu techniky fungovaly, co všechno mi dovolily a jaké pomůcky bylo možné využít a zkombinovat.

V kontrastu ke světle laděným obrazům jsem přiřadila tmavší variantu, ztvárněnou také v sérii sedmi obrazů (obr. č. 23). Druhý- černý námět, představují již zmíněné zmačkané černé papíry. Ty mi na fotografiích asociovaly do tmy zahalené průchody mezi skalami či fragmenty skal v podobě prasklin, u kterých nevíme, kde začínají ani kde končí, jak vznikly a co se za nimi skrývá. Už samotný námět skýtal jisté tajemno, proto je tmavší barevné řešení na místě. Obrazy svou tmavou barevností nemají působit smutně nebo

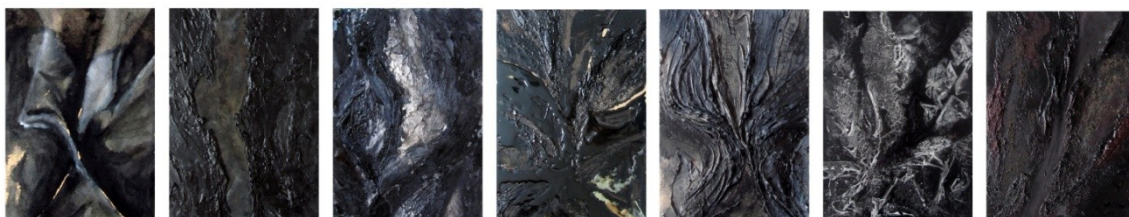
ponuře, ale navodit jistý pocit napětí a touhu přijít k obrazu a prozkoumat vše, co se na jeho povrchu děje.

Obrazy reflektují jakousi technologickou posloupnost, mapující průběh práce. Od jemných textur, přes hutné pasty až k jejich kombinaci. K tomuto řešení jsem dospěla při přípravě plátna na obraz. Než začnu malovat, sestavuji nejdříve rámy, na ně napínám plátno, našepsuji ho a poté začnu nanášet barvy. Je to jistý, technologií daný, proces. Tak postupuji i ve své výtvarné práci. Technologické aspekty byly a jsou pro mě důležité. Odráží se v tom především mé předchozí školení v malířské specializaci na střední průmyslové škole. Přesto, či právě proto, dávám prostor také objevování technik. Co vše si mohu dovolit a především, co mi dovolí zvolené techniky. Pozoruji, v jaké míře mohu pasty vrstvit, aniž by došlo k úplné deformaci malby nebo naopak, kdy k ní dojde a přijatelným způsobem se změní její vzhled. Tento částečně destruktivní charakter experimentování má však také pozitivní aspekt – posouvání hranic technologického poznání, jdoucí ruku v ruce s vytvářením nové vizuality.

Charakter každé techniky je jedinečný a osobitý. V mnoha případech nelze přenést z jednoho obrazu na druhý tak, jako se neupínáme na jeden okamžik, ale přecházíme od jednoho k dalšímu. Snažím se oživit hmotu v malbě tím, že ji postupně modeluji na povrchu obrazu. Právě povrch obrazu, tedy jeho výrazné malířské zpracování, je pro mou práci klíčový. Pohlížíme na povrch malby s cílem rozeznat námět zobrazení nebo pozorujeme i jeho „technologickou“ stránku? Dokážeme vnímat najednou vztah mezi zobrazovaným námětem a médiem, které používáme k malbě? (Kesner, 2005 str. 100) Zaměříme-li se na zpracovaný námět na obraze, buďme opatrní, aby nám neušla forma, kterou je obraz proveden. Aby si nepřivlastnil celou pozornost pouze námět na úkor zpracování. Tomu se v mé práci snažím jistým způsobem předejít a zároveň dát prostor pro vyznění hmotného povrchu malby.



Obr. č. 22: z cyklu Mezi světlem a tmou: Bílá



Obr. č. 23: z cyklu Mezi světlem a tmou: Černá

5.2. Technologické aspekty

Každý obraz má obsahovou a formální složku. Obojí by mělo být provázané. Jedno druhé determinuje. Soustředíme-li se na formu, pak s tím ruku v ruce jde znalost a zkušenost technologická.

Není náhodou, že se malíři vracejí k technikám a technologiím, které nabízí Losos nebo Slánský ve svých příručkách. Nacházejí zde rady a návody, jak bylo zacházeno s materiálem, jaká kombinace možných pojidel a pigmentů je vhodná pro konkrétní techniku a podklady nebo mnohé jiné informace ke zdokonalení malířských dovedností. Současní umělci hledají nové principy zacházení s materiály, všemožně je kombinují, původní návody inovují prostřednictvím dnes dostupných produktů. Jistým problémem ale zůstává fakt, že historie těchto nových materiálů zahrnuje zhruba půl století, a tak je obtížné soudit, jak se budou chovat například za sto let..

Malířské techniky se postupem času rozšiřovaly i redukovaly, přidávala se média k udržení stálosti barev, k prodloužení jejich schnutí nebo jeho zpomalení. Dochází ke kombinaci technik ve smíšené technice, kdy se na obraz vrství dvě i více barev různého charakteru, čímž se dosahuje odlišného působení, na základě jejich různorodých vlastností a konečného výsledku. Pozastavme se tedy u těch technik, které měly velký vliv na formování podoby hmotné malby a jejich rozšíření dnes. Nejedná se o systematický a historický popis vývoje technik nebo jejich zpracování, ale o postupy, které především a zejména dovolují malbě její plastické a hmotné ztvárnění.

5.3. Akvarel

Pro první řadu obrazů jsem zvolila malbu akvarelem. Je možná trochu absurdní, začínat zrovna technikou, která žádnou hmatatelnou strukturu nevytváří. To vlastně není tak úplně pravda. Struktur je tu nespočet, ale spíše v úrovni optického vnímání obrazu. Lazurní charakter malby propůjčuje obrazům jistou lehkost, ale zároveň i sílu a uvolněnost malířského rukopisu. Proto jsem akvarel zvolila jako první a úvodní techniku celé mé práce.

Tato technika musela ujít kus cesty, aby se dostala tam, kde je dnes. William Turner, romantický krajinář, dokonale ovládal techniku akvarelu. V jeho tvorbě měly akvarelové náčrty velký vliv na jeho olejomalby. Trvalo dlouho, než byla tato technika umělci považována nejen za nástroj pro skicování, ale také za srovnatelnou s ostatními technikami. Pro mou práci akvarelové obrazy slouží jako dokonalý inspirační, ale i plnohodnotný malířský prostředek.



Obr. č. 24: Autorská práce:
Akvarel na sololitu, 22 x 34
cm



Obr. č. 25: Autorská práce:
Akvarel na sololitu, 22 x 34
cm

5.4. Enkaustika

U dalších dvou obrazů jsem zvolila techniku enkaustiky. Dalo by se říci, že zajímavější než výsledek malby, je její samotný proces. Losos ve své knize rozlišuje dva typy malby pomocí vosku. Prvním způsobem je malba voskovými barvami nanesenými za tepla, druhým způsobem je malba voskovou nebo voskovopryskyřičnou směsí v rozpouštědle. (Losos, 1994 str. 119). Více známou, i v dnešní době, je technika zvaná enkaustika. Včelí vosk se rozehtívá, přimícháváním barevného pigmentu se hnete barva, která má podobu kašovitě hmoty. Časem se pro větší stálost do barvy začala přidávat damarová pryskyřice, popřípadě lněný olej. Technika se však nestala v dějinách umění až tak oblíbenou a postupně zanikala. V průběhu 18. století probíhaly pokusy o její vzkříšení, ty však nebyly moc úspěšné. K jejímu většímu rozšíření došlo až v průběhu 20. století, kdy ji Jasper Johns nebo Fritz Faiss používali ve svých malbách. Její kvality vyzdvihl na našem území František Ronovský, který touto technikou vytvářel malby

s figurální tematikou. Od druhé poloviny minulého století se enkaustika dostává do širšího uměleckého záběru, buď jako samostatná výtvarná technika nebo v kombinaci s koláží.

Obrazy malované enkaustikou působí v jedné poloze lazurně, jindy velice pastózně. Tato technika mi také umožňuje rozehrát plochu obrazu živěji. Právě proto je příhodná v návaznosti na předcházející techniku akvarelu. V lazurní podobě jsem mohla zhmotnit určité momenty, které nabízelo akvarelové řešení. Větší výhodou je ovšem vrstvení a možnost do sebe barvy vpít, čímž lze dosahovat překvapivých efektů. Zajímavé jsou prvky, které vznikají formou náhody, rychlého schnutí nebo mísením barev vlivem tepelného zahřívání. Můj původní návrh se většinou liší od výsledného provedení. V průběhu malby dochází neustále ke změnám. Tyto změny jsou způsobeny manipulací s obrazem a barvou. Malba (malování – tj. proces) musí být velice rychlá, aby barva nezaschla. Pracovala jsem špachtlemi a barvu rozechřívala horkovzdušnou pistolí. U této techniky by se dalo říci, že je předurčena k hmotnému a na strukturu zaměřenému zpracování. Dosahuje pozoruhodných efektů, které ne vždy byly původním záměrem.



Obr. č. 26: Autorská práce:
Enkaustika na sololitu, 22 x
34 cm



Obr. č. 27: Autorská práce:
Enkaustika na sololitu, 22 x
34 cm

5.5. Olejomalba

Olejomalba je vhodná technika pro nanášení hutných past a zachování výrazného malířského gesta. Sama o sobě totiž nabízí možnost vrstvit barvu, na rozdíl od akrylu, kde se k dosažení plasticity a hmoty přidávají doplňky malby, zvyšující jeho hmotu. Vyřazením ředidla můžeme nanášet olejovou barvu v její původní formě a dosahovat tak reliéfních efektů. Takto postupuji i já.

Losos uvádí tři způsoby olejomalby, malbu klasickou vrstvenou výstavbou, techniku alla prima a jako poslední techniku pastózní nebo špachtlovou. Klasická vrstvená výstavba obrazu vychází od podmalby, která je prováděna lazurně v monochromních odstínech, převážně v tenké vrstvě. Vlastní malba je nanášena na podmalbu ve větší vrstvě, často se přechází až ke smíšené technice, kdy se díky kombinaci temperové podmalby a olejopryskyřičných lazur dosahuje většího pokrytí plochy obrazu. Oproti tomu pastózní špachtlová technika pracuje s hmotou, se kterou se v malbě pomocí hutných nánosů barvy, špachtlemi a silnějšími štětci, dosahuje výrazně odlišných účinků. Olejová barva zde nereprezentuje pouze barevný odstín, ale také svou přirozenou hmotnou podstatu. Tvoří se tak vysoké a bohatě tvarované reliéfy. Tím dochází k uvolněnému a osobitému rukopisu. (Losos, 1994 str. 104) Vrstvením past se vytvářejí struktury, tím můžeme malbu nazývat strukturální. Při ní se počítá s jistou malířskou odvahou, energií, a tím i expresivitou.

Malbu lze dovést k pastóznímu a strukturálnímu výsledku pomocí redukce ředidla a následně využít pouze samotnou barvu nanášenou přímo na plochu obrazu v silných vrstvách tak, aby bylo zachováno výrazné gesto. Takto provedenou malbu nazýváme impastem. Při ní malba vystupuje z povrchu a lze dosáhnout dojmu trojrozměrnosti, zvýrazňující pocity a aktuální nálady. V 17. století barokní malíři používali impasto na malé plošky obrazu, většinou v podobě menších detailů. Později, v 19. století, se u některých malířů objevuje po celé ploše vystupující malba. Následující století se nese ve znaku propojenosti hmotné malby a gestického provedení. Taková malba, plná hmoty ve své surovosti, se využívá v abstraktním malířství, informelu nebo tachismu.

Ve dvou následujících obrazech, vytvořených technikou olejomalby, jsem ke zvýšení mohutnosti barvy přidala vosk, který lze rozpustit v terpentýnu. Podle Slánského,

smísíme- li je dohromady, vytvoříme polotuhou, do jisté míry poloprůhlednou hutnou pastu. Tím vytvoříme barvu, která dosahuje vysokého „pastovitého“ charakteru, přesahujícího už tak výraznou mohutnost samotné olejomalby. (Slánský, 1953 str. 74) Tímto způsobem jsem si zpracovala směs a přidávala ji na povrch obrazu buď v její čisté formě, nebo jsem ji nanášela společně s olejovou barvou. Do malby jsem zapojila i lepidla. Ta mají tendenci narušit barvu popraskáním, ale jiným způsobem, než jak by to dokázala samotná vrstva olejové barvy. Projevuje se při nestejnoměrném schnutí různých barev a různých vrstev.



Obr. č. 28: Autorská práce:
Olejomalba na sololitu, 22
x 34 cm



Obr. č. 29: Autorská práce:
Olejomalba na sololitu, 22 x
34 cm

5.6. Asfalt

Asfalt se pro malířské účely tolik nehodí, ale i přes to jsem se ho rozhodla vyzkoušet. Slánský uvádí nevýhody neúplného ztuhnutí, ale především zdůrazňuje jeho ne příliš vhodné použití v malířských technikách. Doporučuje používat asfalt spíše pro grafické práce. Lepší využití nachází v ochranných nátěrech. Pokud s asfaltem budeme chtít přece jen malovat, doporučuje jeho využití pouze pro lazurní nátěry na povrch malby, ovšem bez příměsi oleje. V kombinaci s olejovými barvami krakeluje a následně ničí celkový povrch olejomalby. (Slánský, 1953 str. 78)

Používala jsem asfalt v pastě, ve formě táhlé, pastovité hmoty. (obr. č. 30) Jeho nestálost zapříčinila změnu podoby obrazu. Barva se během vysychání rozpínala a měnila několikrát svou podobu do odlišných tvarů, které neudrží formu. Efekt

plastičnosti zůstává, ale ne ve stejné podobě, jako při počáteční malbě. Přidala jsem do asfaltu i damaru, pryskyřici, kterou jsem i s asfaltem na desce zahřívala. To mi umožnilo lepší roztíratelnost asfaltu, ale u damary se doba jejího zpracování neprodloužila. Následně popraskala, ale na místech, kde se mísí s asfaltem, zůstává stálá a dodává mu efekt většího lesku. Postupně jsem přidávala strukturovací písek, který jen zvýšil hmotu asfaltové barvy a dal mu matnější charakter. Je otázkou, jak dlouho vydrží zkombinované materiály, než dojde k jejich postupné deformaci nebo než se sníží či úplně vytratí jejich přilnavost.

5.7. Pryskyřice

Nové materiály se objevují v návaznosti na hledání netradičního způsobu vyjadřování a zdůraznění hmoty v malbě. S příchodem nových uměleckých směrů se umocňuje snaha o experiment, jak již bylo zmiňováno v teoretické části. Experiment vyžadoval struktury, barevné hmoty a posunutí tvorby za hranice do té doby vytvořeného. Přesto se navracel i ke starším technikám, které byly inovovány a přizpůsobeny aktuální době. Vyhledávané byly především materiály, které umožňují reliéfní, strukturní a především rychlé zpracování. Do této doby neprobádané materiály a jejich kombinace jsou ve středu dění. Zároveň dochází ke spojení tradičních, již používaných technik a technik nových. (Losos, 1994 str. 152)

S novými materiály se vyzdvihuje kvalita pryskyřic a laků. V souvislosti s rozvojem výroby syntetických materiálů máme k dispozici přírodní pryskyřice a s nimi logicky spojené pryskyřice umělé. Právě pryskyřice mi byly inspirací pro jedno z možných zpracování hmotné malby. Jsou to látky, které mají průhledný nebo do žluta zbarvený charakter. Ve výsledné podobě mají sklovitý, lesklý povrch, přičemž hned po zaschnutí, bez jakékoliv příměsi, krakelují. Používanou pryskyřicí pro mou práci byla damara, která se řadí mezi měkké pryskyřice. Pro její optickou stálost, především co se nezměněné barevnosti týká, se používá na přípravu laků, závěrečných fixativů a médií pro obrazy. (Slánský, 1953 str. 67) Využívám ji také v předchozí enkaustické malbě, kdy ji přidávám k vosku a pigmentu, kde se jejím přidáním snižuje bod tání výsledné barevné hmoty.

Vytvořila jsem obraz (obr. č. 31), pomocí čisté pryskyřice - damary. Postupným zahříváním a následným roztavením jsem ji nanášela na desku pomocí špachtle. Její doba tuhnutí je poměrně krátká, proto jsem neměla dostatek času a prostoru k většímu malířskému zásahu. Byla jsem si vědoma, jak damara tuhne a jak obtížná manipulace s ní bude. Ostatně mým záměrem byl experiment s novým materiálem. Chtěla jsem vyzkoušet, jak bude damara fungovat jako samostatné médium pro malbu, a to i přesto, že není primárně k malbě určena. Přemýšlela jsem, jak toho využít a dosáhnout tak zajímavého zpracování, popřípadě dalšího vrstvení pryskyřice nebo barev na ni. Po ztuhnutí damary došlo k narušení vrstvy praskáním (krakelováním). Přes damaru jsem nanesla médium, které se používá k fixaci enkaustiky. To povrchu dodalo matnější vzhled, ale jiným způsobem damaru nenarušilo. Po zaschnutí jsem na desku nanesla různé druhy lepidel. Ta jsou ve větší míře využívána jako spojovací materiál k upevnění předmětů k podložce. Využila jsem je k zakomponování jistých přírodních materiálů. Damara, spolu s lepidly, působí v mých obrazech spíše jako konzervační vrstva. Průhledný charakter byl právě onen prvek, který mě inspiroval k zapojení lepidel do obrazu.



Obr. č. 30: Autorská práce:
Asfalt v pastě, strukturovací
pasta, damara, písek na
sololitu, 22 x 34 cm



Obr. č. 31: Autorská práce:
Damara, lepidla, přírodniny
na sololitu, 22 x 34 cm

5.8. Silikon a tmel

Další obraz jsem namalovala pomocí silikonu a akrylového tmelu. Jejich aplikace není úplně snadná. Musela jsem použít vytlačovací pistoli, pomocí které jsem oba materiály nejdříve na desku aplikovala a poté roztírala špachtlí. Jejich roztíratelnost a doba schnutí mě překvapila. Oba materiály mi dovolily dostatečně dlouhou dobu malovat a mísit je mezi sebou. Hutnost obou past dosahovala do této chvíle největších vrstev ze všech doposud použitých materiálů. Silikon i tmel zůstal po zaschnutí ve zcela stejné podobě jako při malbě. Ohledně hmotnosti malby není pochyb, že jsem zvolila vhodné, ač pro malbu velice neobvyklé, materiály. Nevýhodou je kluzký povrch silikonu a špatná adheze pro ostatní materiály. Na druhé straně tmel dovoluje další vrstvení barev, čehož jsem využila a přemalovala ho olejovou barvou, která se na určitých místech silikonu neudržela a zanechala pouze nepatrnou stopu po přítomnosti barvy. Jistým „znečištěním“ dostal obraz celistvost a lépe zapadl do celého cyklu. (obr. č. 32)

U následujícího obrazu jsem vynechala silikon a využila jsem pouze akrylový tmel. (obr. č. 33) Po předešlé zkušenosti jsem věděla, jak s ním zacházet a jak se bude na podložce chovat. Barva pomaleji vysychá, je tedy do jisté míry částečně dále zpracovatelná. Umožňuje dosahovat vysokých vrstev jak přímo na podložku, tak vzájemně na sebe. Malba působí spíše jako reliéf, na který je možné nanášet barvy. Toho jsem využila a snažila se na jejím povrchu smísit akrylovou a olejovou barvu. Barva zde tedy především určovala barevnost, nikoliv budovala hmotu. Tmel je totiž sám o sobě prostředkem k vybudování povrchového objemu. Současně má ale i vlastní barevnost, tudíž ho nakonec není nutné více zatěžovat jinými nánosy barev.



Obr. č. 32: Autorská práce:
Silikon, akrylový tmel,
olejová barva na sololitu, 22
x 34 cm



Obr. č. 33: Autorská práce:
Akrylový tmel, olejová
barva na sololitu, 22 x 34
cm

Pokračovala jsem v malbě s dalším materiálem, který se neřadí mezi běžně používané malířské techniky. Využila jsem snadné přípravy sádrového tmelu (Uniflottu). Vytvořila jsem si směs přimícháním čisté vody, čímž jsem si mohla konzistenci redukovat dle libosti. Po dostatečném promíchání se vytvoří smetanově jemná i barevně podobná konzistence hmoty. Do té je možné přidat barevný pigment k dosažení požadované barevnosti, ale pro mou potřebu to nebylo nutné. Tmel se snadno aplikuje, je dobře roztíratelný a přilnavý. Po zaschnutí se hmota nepropadá a zůstává ve stejné podobě jako při nanesení. Snadná příprava a aplikace je sice výhodou, ale jistě nesnáze se mohou objevit s přibývajícými zásahy. K dosažení finální podoby obrazu jsem došla následným použitím akrylové barvy na povrchu vytvořeného reliéfu. Tmel při větším kontaktu s barvou a opětovném namočení začal odpadávat, čehož jsem využila a objevila jsem novou možnost zpracování. Snadná broušitelnost tmelu v této chvíli byla příhodná a umožnila mi vytvořit nerovnoměrné přechody mezi vrstvami vzniklého reliéfu. Akrylová barva někde ulpívala, jinde ne, a tím vznikla konečná podoba obrazu. (obr. č. 34)

V následujícím obraze pracuji s tiskařskou barvou, kterou jsem ve větší vrstvě nanášela na celou plochu obrazu. Do ní jsem postupně vytlačovala prostřednictvím pauzovacího papíru nerovnoměrné otisky, které ve výsledku na některých místech zcela odstranily barvu. Použila jsem tedy opačný postup než u předchozích obrazů. Místo vrstvení jsem naopak barvu redukovala. I přesto dochází ke zpracování, které má jistý hmotný charakter. (obr. č. 35)



Obr. č. 34: Autorská práce:
Sádrový tmel, akrylová
barva, písek na sololitu, 22
x 34 cm



Obr. č. 35: Autorská práce:
Tiskařská barva na sololitu,
22 x 34 cm

5.9. Soudobé materiály

S vlnou experimentálního umění se do tradiční malby dostávají materiály, které se jí snaží oživit a dát jí jiné rozměry. Barvy a jejich výroba byly až do 19. století v rukou samotných malířů, kteří se ještě drželi návodů, jak je sami připravit. V té době docházelo k továrně vyráběným barvám, kdy se začala objevovat i synteticky vyráběná barviva. Barvy v tubě měly velký vliv na vývoj malířství, umělci mohli méně času věnovat výrobě barev a více se zaměřit na techniku a její postupné rozšiřování. Také jim tato výhoda umožnila pracovat v plenéru za použití náročnějších a kombinovaných technik. V souvislosti s tímto postupem se značně rozšířil i výběr malířských pomůcek. (Losos, 1994 str. 10)

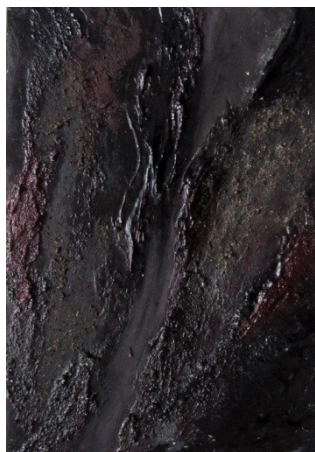
V aktuální nabídce jsou dostupné materiály, dosahující hutných past, které se dají zapojit do malby. Takové pasty vznikají mísením různých materiálů, například písku, sádrové směsi, pilin, popela a spousty dalších. V dnešní nabídce najdeme mimo přírodní materiály i takové, které pomáhají vytvořit strukturu po přidání k barvě. Jedná se o strukturovací a reliéfní pasty, různé druhy tmelů a 3D gelů, které umožňují snadnou modelaci. Dnes je strukturální malba značně zjednodušena průmyslově vyráběnými přísadami k malbě, umělci využívají tento způsob a zároveň se snaží najít cesty k novému pojetí.

Vytvořila jsem obraz kombinováním různých druhů továrně vyráběných past. Použila jsem strukturovací pastu s pískem, 3D gel, modelovací pastu a štukový tmel. Šlo mi o porovnání různých efektů, které vytvářejí pasty samy o sobě, bez přidání jakékoliv barvy. Obraz působí hrubě, ale zároveň přírodně, čemuž napomáhá bílé až pískové zbarvení. K dosažení lehkého zbarvení jsem použila pouze vylouhovaný čajový sáček, kterým jsem obarvila některé části obrazu. (obr. č. 36)

S použitím menšího množství strukturovacího materiálu jsem vytvořila obraz v tmavém provedení, kterého jsem dosáhla použitím tiskařské černé barvy jako finálního nátěru. Zde využívám strukturovací pasty jako první vrstvy pouze v jistých fragmentech. Celá plocha je sjednocena černou, místy i karmínovou, tiskařskou barvou, s občasnou příměsí vylouhovaného sypaného čaje. (obr. č. 37)



Obr. č. 36: Autorská práce:
Strukturovací pasta, písek,
gel, gesso na sololitu, 22 x
34 cm



Obr. č. 37: Autorská práce:
Strukturovací pasta, písek,
tiskařská barva, sypaný čaj
na sololitu, 22 x 34 cm

Na závěr jsem si z každé série vybrala jeden bílý a jeden černý obraz, který mě zaujal, ať už průběhem práce a jeho technologickým zpracováním, nebo výslednou formou. Obrazy jsem zpracovala na větší formát, jsou malované na dřevěné desce o rozměrech 50 x 70 cm. Větší plocha je náročnější na zpracování, ale propůjčuje malířskému projevu větší míru uvolněnosti a možnost experimentovat s barvou a materiály. Vybrala jsem techniky, které mě oslovily již v předchozím zpracování a pokusila se je na větší obrazové ploše posunout dál. Dát jim novou energii. První obraz většího formátu (obr. č. 38) je inspirovaný obrazem z bílé série technikou enkaustiky. Druhý obraz (obr. č. 39) je inspirován obrazem z černé série malbou asfaltem, v kombinaci se strukturovacími a modelovacími pastami. Nešlo mi o pouhé přenesení, nebo řekněme okopírování, jednoho obrazu na druhý. Snažila jsem se přenést zajímavé prvky získané předešlou zkušeností a zapojit do nich zcela nový malířský ráz. Přece jen, i přes to, že maluji podruhé obraz se stejným námětem, přistupuji k němu jako bych malovala zcela nový obraz úplně od začátku.



Obr. č. 38: Autorská práce: Enkaustika na dřevěné desce, 50 x 70 cm



Obr. č. 39: Autorská práce: Asfalt v pastě, strukturovací písek, tiskařská barva na dřevěné desce 50 x 70 cm

V jaké situaci se dnes nachází umělec v souvislosti s rozšířenou nabídkou předem připravených výtvarných materiálů a technik? Dalo by se říci, že sortiment nabízených produktů je nám nakloněn a bude tedy pro nás snazší vybrat si a tvořit. To, co bylo v informelu vynalezeno a postupně objevováno, je nyní průmyslově vyráběno. Mám na mysli strukturovací pastu, která obsahuje písek, barvu obsahující příměs pilin nebo barvu, která postupným zasycháním krakeluje. Tudíž musí umělci vynaložit větší úsilí o originální zpracování obrazů, o hledání nového výrazu, kombinaci materiálů a objevování dosud nevyužitých technologií.

Rozšíření používaných materiálů a technologických postupů je dnes součástí tvůrčího procesu. Každý z umělců má ve svých rukou jak volbu námětu, tak cestu, kterou zvolí k jeho realizaci. Zda půjde o cestu známou a vyzkoušenou, anebo o cestu novou a dosud neobjevenou, záleží jen na něm. To, co se mu na této cestě může stát, je identické s cestou reálnou, skutečnou – může buď zabloudit anebo se dostane do míst, kam lidská noha dosud nevzkročila a z nichž může úžasem oněmět. Každopádně stojí za to, to zkusit!

6. Didaktická část

Součástí bakalářské práce je návrh výtvarných úkolů, které vycházejí z řešeného tématu. Jsou založeny na vztahu k hmotě, k reliéfnímu, strukturálnímu záznamu na jedné straně a na vztahu ke krajině na straně druhé. Cílem úkolů je prohloubit haptické vnímání dvojrozměrného výtvarného projevu a také prohloubit vztah ke krajině jako tématu ve výtvarné výchově. Propojuje plošné a prostorové řešení výtvarných úkolů a v neposlední řadě vnáší do výuky technologické aspekty. Představuje také jistý environmentální potenciál.

Pro didaktickou část jsem zvolila sérii tří úkolů, obsahujících kresbu spojenou s frotáží, vytváření reliéfu do nemalířského materiálu a temperovou pastózní malbu. Inspiračním východiskem výtvarných úkolů byla vybraná výtvarná díla autorů od pravěku po současnost. A samozřejmě zkušenost z hodin výtvarné výchovy a také vlastní výtvarná činnost.

Úkoly jsem realizovala v omezeném rozsahu s žáky třetí třídy základní školy v rámci mimoškolní aktivity. K výtvarné výchově i k výtvarné tvorbě mimo vyučování mají kladný vztah. Navštěvují výtvarný ateliér, který probíhá vždy jednou týdně a je zprostředkován školou.

6.1. Úkol č. 1 – Přírodní versus technická struktura

Námět hodiny: Technický strom

Cílová skupina: žáci 1. stupeň ZŠ

Vzdělávací program: RVP ZV, 1. stupeň

Časová dotace úkolu: 1 x 45 minut

Pomůcky: papír, tužka, suché pastely, pastelky, uhl, nůžky, lepidlo, folie, různé nepřírodní, technické předměty

Technika: frotáž

Motivace: Představte si, že jste Stvořitelem 21. století. Máte za úkol stvořit nový, technický svět. Představte si, že by v přírodě neexistovaly stromy tak, jak je známe.

Mohly by mít jakousi další funkci. Stát se strojem, mechanicky složeným z různých součástí.

Zadání: Použijte nepřírodní, technické struktury, s jejichž pomocí (frotáží) vytvoříte strom. Uvědomte si, jak strom vypadá, z jakých částí se skládá. Řešte frotáží každou tuto část samostatně. Vezměte si papír a zaznamenejte pomocí frotáže co nejvíce odlišných struktur, které najdete. Rozhlédněte se a zamyslete se, co vše by se dalo použít. Hledejte struktury i u prvků, které jsou zde uměle vytvořeny nebo do přírody nepatří. Následně si své frotáže prohlédněte a z ústřížků vytvořte, jak by podle vás měl vypadat technický strom. Nalepte jednotlivé části na průhlednou fólii. Přemýšlejte, jakou funkci by mohl mít váš strom v přírodě.

Vazba na dějiny výtvarného umění: Kresby a frotáže Maxe Ernsta a Adriany Šimotové. Objekt „Dialog“ od Karla Nepraše a instalace stromů z výstavy Nervous trees v Rudolfinu od Krištofa Kintery.

Vazba na RVP (vzdělávací obsah):

Rozvíjení smyslové citlivosti

- *Prvky vizuálně obrazného vyjádření – linie, tvary, objemy, světlostní a barevné kvality, textury – jejich jednoduché vztahy (podobnost, kontrast, rytmus), jejich kombinace v ploše, objemu a prostoru.*
- *Uspořádání objektů do celků – uspořádání na základě jejich výraznosti, velikosti a vzájemného postavení ve statickém a dynamickém vyjádření.*
- *Reflexe a vztahy zrakového vnímání ke vnímání ostatními smysly – vizuálně obrazná vyjádření podnětů hmatových, sluchových, pohybových, čichových, chuťových a vyjádření vizuálních podnětů prostředky vnímatelnými ostatními smysly*

Uplatňování subjektivity

- *Přístupy k vizuálně obrazným vyjádřením – hledisko jejich vnímání (vizuální, haptické, statické, dynamické), hledisko jejich motivace (fantazijní, založené na smyslovém vnímání)*

Ověřování komunikačních účinků

- *proměny komunikačního obsahu – záměry tvorby a proměny obsahu vlastních vizuálně obrazných vyjádření i děl výtvarného umění*

Dostupné z: http://www.nuv.cz/uploads/RVP_ZV_2017.pdf

Reflexe učitele: Při počátečním rozhovoru o stromech, jsme žáky probírali jejich funkci, jakou mají pro nás a jakou pro přírodu, proč tu jsou a také proč je lidé ničí. Jak by vypadal svět, kdyby stromy vůbec neexistovaly, jaký by to na nás mělo dopad a jak by vytvořili stromy nové. Pořád se drželi tvaru i barevnosti, které mají reálné stromy. Nahrazovali kmen kamenným monolitem a korunu stromů zase shlukem klacků. Doplnila jsem náš rozhovor o fotografické ukázky zpracování stromů od Krištofa Kintery z jeho výstavy *Nervous trees* v Rudolfinu a *Dialogu* od Karla Nepraše. Po zhlédnutí ukázek přicházeli s odvážnějšími návrhy na podobu stromů. Začali více zapojovat fantazii a předměty, které mají rádi. Nápady na podobu stromů, které postupem vznikaly, je ovlivnily při pozdějším výtvarném řešení.

Seznámení s technikou frotáže nebylo nutné, žáci už s ní ve škole pracovali a znali ji, ovšem jen ze školního prostředí v interiéru. Při prvotní zkušenosti s frotáží venku jim nedělalo problém najít dostatečné množství podnětů. Nejzábavnější část pro ně ovšem byla práce s koláží, se skládáním a lepením stromu. Nechtěla jsem, aby zakončením byla pouhá koláž na papíře, proto jsem využila průhlednosti fólie. Nechala jsem je vybrat, kam by svůj strom ve svém okolí umístili a následně jsme pořídili fotografie prostředí, doplněného o jejich podobu stromu. V této části mohli uplatnit prostorové uvažování a pocit zasazení se o kultivaci (skladby) krajiny.

Reflexe žáků: Při fotografování jsme se bavili o vytvořených stromech, popřípadě jakou by mohly vykonávat funkci v přírodě.

1. Barevný strom- „*Líbilo by se mi, kdyby tam nebyla jen zelená a hnědá jako teď, ale aby v nich bylo hodně barev. Můj strom je taková postava, s pokrčenýma rukama, která dává pozor na ostatní.*“
2. Léčivý strom – „*Je to gumový strom, který se dá natáhnout nekonečně daleko. Jeho větve i kmen jsou z gumy. Když někdo padá, může ho zachránit. Kdyby tady byly všude, nic by se nikomu nemuselo stát.*“



Obr. č. 40: Subjekt 1: Frotáž



Obr. č. 41: Subjekt 2: Koláž



Obr. č. 42: „Barevný strom“



Obr. č. 43: „Léčivý strom“

6.2. Úkol č. 2 – Kresba do těsta

Námět hodiny: Zpátky do pravěku

Cílová skupina: žáci 1. stupeň ZŠ

Vzdělávací program: RVP ZV, 1. stupeň

Časová dotace úkolu: 1 x 45 minut

Pomůcky: listové těsto, papír, štětce, tempery

Technika: reliéf, tisk

Motivace: Představte si, že jste pravěký umělec. Nemáte dnešní dokonalé nástroje, musíte si vystačit s tím, co naleznete. Jste pračlověk – sběrač...

Zadání: Rozhlédněte se kolem sebe, jaké struktury můžeme spatřit. Prozkoumejte okolí prostřednictvím hmatu. Všimněte si odlišností struktur a prohlubní, jeho nerovností a narušení. Následně si vyberte moment, který budete chtít zpracovat a přenést do listového těsta. Sejměte do něj charakter vybraného fragmentu. Vzniklý reliéf zpracujte nejdříve barevným otiskem za pomoci temperové barvy. Vytvořte libovolný počet variant. Podobný moment poté podle předlohy vyryjte do těsta, bez použití veškerých pomůcek. Vaše ruce jsou vám nástrojem. Pokud nepostačí, použijte materiály dostupné v přírodě. Zpracované těsto můžete dát upéct a pozorovat jeho proměny a vytvoření nových struktur.

Vazba na dějiny výtvarného umění: pravěké umění, Jan Koblasa - reliéfy

Vazba na RVP (vzdělávací obsah):

Rozvíjení smyslové citlivosti

- *Prvky vizuálně obrazného vyjádření – linie, tvary, objemy, světlostní a barevné kvality, textury – jejich jednoduché vztahy (podobnost, kontrast, rytmus), jejich kombinace v ploše, objemu a prostoru.*
- *Uspořádání objektů do celků – uspořádání na základě jejich výraznosti, velikosti a vzájemného postavení ve statickém a dynamickém vyjádření.*
- *Reflexe a vztahy zrakového vnímání ke vnímání ostatními smysly – vizuálně obrazná vyjádření podnětů hmatových, sluchových, pohybových, čichových,*

chuťových a vyjádření vizuálních podnětů prostředky vnímatelnými ostatními smysly.

- **Uplatňování subjektivity**
- ***Přístupy k vizuálně obrazným vyjádřením – hledisko jejich vnímání (vizuální, haptické, statické, dynamické), hledisko jejich motivace (fantazijní, založené na smyslovém vnímání)***

Ověřování komunikačních účinků

- ***proměny komunikačního obsahu – záměry tvorby a proměny obsahu vlastních vizuálně obrazných vyjádření i děl výtvarného umění***

Dostupné z: http://www.nuv.cz/uploads/RVP_ZV_2017.pdf

Reflexe učitele: Pro tento úkol jsem zvolila listové těsto, které nemá tak stálou formu jako keramická hlína, a umožní nám krátkodobý záznam. Při této úloze bylo na místě vysvětlit pojem reliéf. V této souvislosti jsme hovořili o nástrojích, které se dají použít místo štětců. Jaké materiály jsme schopni najít v přírodě a přiřadit jim výtvarnou funkci. K tomu nám může posloužit například klacek nebo kámen. Vedli jsme krátkou diskusi o pravěké malbě, kde bylo využíváno například pazourků. Došli jsme od malby až k vyškrabávání. Oba chlapci si vybrali kůru s odlišným povrchem.

Série otisků - chlapci pracovali s něčím takovým poprvé. Neměli žádnou zkušenost s otiskem nebo reliéfem. Bylo vidět, jak je výtvarná činnost nadchla. Pečlivě vybírali motiv, který následně zpracují. S přibývajícimi tisky bylo vidět větší nadšení z tvorby. Bavilo je pojmenovávat, co vidí na vytištěných materiálech. Pozorovali, jak se tisk mění při ubývající vrstvě barvy a co se zároveň děje se samotným těstem.

Série reliéfů – na počátku tvorby se chlapci zdráhali více zasahovat do těsta. Postupně přistupovali k práci odvázněji a zkoumali, co vše jim těsto dovolí. Z prvotní jemné kresby přešli oba, nezávisle na sobě, k prorývání a odstraňování kusů těsta pryč z matrice. Práce s reliéfem je nadchla více než první úkol. Byla to pro ně technika nová a neprozkoumaná. Vyrytý reliéf jsme dali zapéct do trouby a pozorovali jsme, jak se mění jeho podoba.

Reflexe žáků: Subjekt 1: „*V každém tisku vidím jiný obraz, přijde mi, že jsem udělal čtyři obrázky, přitom mám pořád stejné těsto.*“

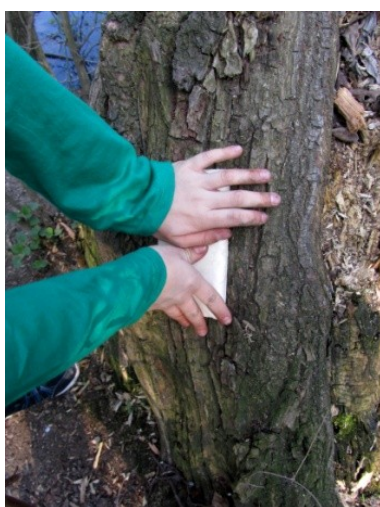
Subjekt 2: „*Upečené těsto mi přijde mnohem zábavnější, než samotná kůra stromu.*“



Obr. č. 44: Subjekt 1: Realizace



Obr. č. 45: Subjekt 1: Série otisků



Obr. č. 46: Subjekt 2: Realizace



Obr. č. 47: Subjekt 2: Série otisků



Obr. č. 48: Subjekt 1 a 2: Kresba do těsta



Obr. č. 49: Subjekt 1 a 2: Upečené těsto

6.3. Úkol č. 3 – Barevné odstíny

Námět hodiny: Zelenozelený les

Cílová skupina: žáci 1. stupeň ZŠ

Vzdělávací program: RVP ZV, 1. stupeň

Časová dotace úkolu: 1 x 45 minut

Pomůcky: sololitová deska, temperové barvy, štětce

Technika: malba

Motivace: Názory na počet odstínů barev, které je naše oko schopno rozeznat, se liší. Podle některých zdrojů je to prý až 10 milionů barev. Když se podíváte například na strom, kolik barevných odstínů na něm jste schopni najít? A uměli byste je namíchat?

Zadání: Na chvíli se zastavte a rozhlédněte se kolem sebe. Pokuste se spočítat, kolik odstínů zelené zde můžeme vidět. Vyberte si místo, které se vám líbí a něčím vás upoutalo. Nejdříve ze všeho si namíchejte zelenou barvu, která zde převažuje. Pomocí dvou primárních barev, žluté a modré, namíchejte šest odstínů zelené barvy. Vytvořte si vzorník barev a následně namalujte vámi zvolené místo. Zkoumejte světelné kontrasty v podobě odražejícího se světla a vržených stínů. Ztvárněte výřez lesa na sololitovou desku, využijte všech namíchaných odstínů.

Vazba na dějiny výtvarného umění: Antonín Slavíček, František Hodonský

Vazba na RVP (vzdělávací obsah):

Rozvíjení smyslové citlivosti

- **Prvky vizuálně obrazného vyjádření** – linie, tvary, objemy, světlostní a barevné kvality, textury – jejich jednoduché vztahy (podobnost, kontrast, rytmus), jejich kombinace v ploše, objemu a prostoru.
- **Uspořádání objektů do celků** – uspořádání na základě jejich výraznosti, velikosti a vzájemného postavení ve statickém a dynamickém vyjádření.

Uplatňování subjektivity

- ***Přístupy k vizuálně obrazným vyjádřením*** – hledisko jejich vnímání (vizuální, haptické, statické, dynamické), hledisko jejich motivace (fantazijní, založené na smyslovém vnímání)

Ověřování komunikačních účinků

- ***proměny komunikačního obsahu*** – záměry tvorby a proměny obsahu vlastních vizuálně obrazných vyjádření i děl výtvarného umění

Dostupné z: http://www.nuv.cz/uploads/RVP_ZV_2017.pdf

Reflexe učitele: Úkol jsme začali procházkou a mapováním místa, aby si mohli žáci vybrat z více pohledů. Bavili jsme se o skladbě krajiny, co vše v ní můžeme najít kromě stromů. Jaké jiné prvky zde můžeme vidět, vzít do ruky a prozkoumat je nejen zrakem, ale i hmatem. Na obrazech Antonína Slavíčka a Františka Hodonského jsme si ukázali různá zpracování lesní plochy. Hledali jsme odlišnosti v jejich pojetí, ve ztvárnění i v práci s barvou.

V případě barvy jsem se ptala, jestli znají základní, primární, barvy. Jak dosáhneme jiných odstínů, než jen zelené. Poté jsme začali s přípravou požadovaných odstínů. Dělal jim trochu problém namíchat tolik odlišných barev. Přišlo mi, že u zdoluhavého míchání barev je práce odradila, ale se začátkem malby jsem viděla malířský zápal. Prováděli zkoušky barev při míchání a ke konci udělali jeden finální vzorník. Ten jsem jim doporučila vzít si k malbě, aby věděli, jak budou barvy vypadat po zaschnutí. Zkoušeli využívat různé velikosti štětců. Malba je nadchla už od samotného výběru podložky. Dosud na sololitovou desku nemalovali a zkonstatovali, že je to rozhodně lepší, než malovat na papír.

Jeden z chlapců se v malbě nejdříve držel zpátky. Báł se, co udělá větší nános barvy, viděla jsem jisté obavy z nesplnění zadání nebo z nepředvídatelného tahu. Druhý z chlapců začal odhodlaněji, ale postupně se zdráhal narušit větší namalované plochy barvy. Oba se ptali, zda mohou to či ono, jestli nevadí, že strom nebude vypadat úplně stejně. Snažila jsem se jim vysvětlit, že povrch před námi, jako je například tráva, není pouze rovná zelená plocha, ale že má více rovin, tvořených z různých druhů trav a květin. Bohužel ani u jednoho nedošlo k jinému zpracování. Pořád se drželi plánů -

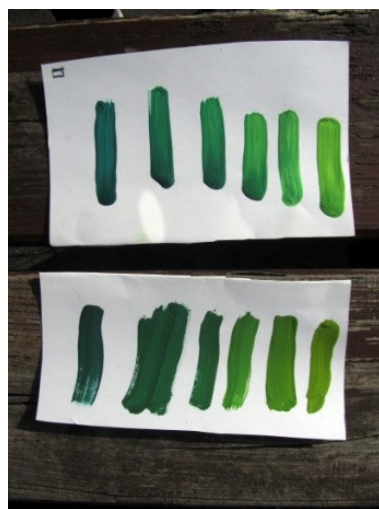
nebe a zem, tedy nezaplnili celou plochu obrazu. Na konci jsme obrazy dali vedle sebe a diskutovali jsme nad stejnými a odlišnými prvky. Popisovali mi, jaký motiv si vybrali a jak postupovali. Vytvořené práce působí velkoryse a uceleně, a to i přes to, že šlo o první zkušenost s větším formátem a novou podložkou.

Reflexe žáků: Subjekt 1: *„Nejdřív jsem se bál, že barvy nezvládnou namíchat. Bylo to těžký, ale malování mě pak bavilo.“*

Subjekt 2: *„Malovat jenom zelenou bylo zábavné. Příště bych vyzkoušel zase jinou barvu.“*



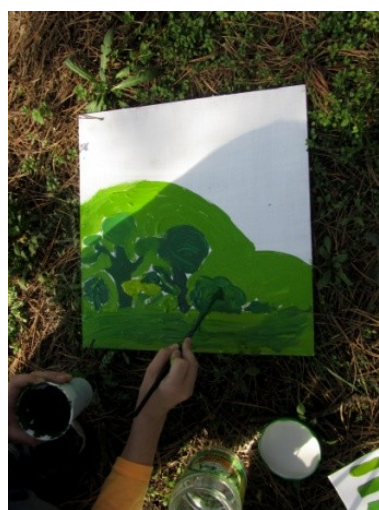
Obr. č. 50: Subjekt 1: Míchání barev



Obr. č. 51: Subjekt 1 a 2: Vzorníky barev



Obr. č. 52: Subjekt 1: Realizace



Obr. č. 53: Subjekt 2: Realizace



Obr. č. 54: Subjekt 1: „Stromořadí“



Obr. č. 55: Subjekt 2: „Daleko na kopci“

Závěr

Uvažováním o malířské hmotě a struktuře jsem strávila několik měsíců. Mohlo by se zdát, že jsem našla odpovědi na otázky, které jsem si na začátku v souvislosti s tématem kladla. Na mnohé jsem skutečně našla odpověď. Vynořila se však současně řada dalších otázek. Pochopila jsem, že toto téma je širší, než jsem tušila...

Hmota a struktura jsou nedílnou součástí malířského procesu. S každým tahem štětce, s každým nánosem barvy, se malíř, více či méně, dostává do bližšího (bezprostředního) kontaktu s obrazem. Sama se ve své volné tvorbě zabývám převážně malbou, která má hmotný charakter. Ať už mne zadání nebo povinnosti zavedou kamkoliv, malba je technika, ke které se pokaždé vracím. Pro mou tvorbu se stává počátkem nebo výsledkem určité výtvarné činnosti. Poskytuje mi nekonečné možnosti jejího uchopení. Nabízí mi prostor pro nespočet variant řešení.

Stěžejní náplní se proto pro mou práci stal experiment napříč technikami, v sérii obrazů praktické části. Přes tradičně používané techniky jsem dospěla až ke kombinaci různých technologických postupů a materiálů. V průběhu práce se postupně objevovaly nové a nové postupy, které jsem mohla vyzkoušet. Existuje nespočet možných variací, které mě dříve nenapadly a neodvážila bych se je použít. Otevřel se mi zcela nový svět. S přibývajícimi obrazy přicházely nové, někdy až troufalé, nápady na další malbu a její transformaci do třetího rozměru. Experimentování mi přineslo spoustu nových zkušeností, ať už zdařilých či nezdařilých. Oba tyto momenty jsou pro práci zásadní. Došlo mi, že výsledkem malby nemusí být esteticky krásný obraz, ale i materiální či technologická zkušenost. Samozřejmě si ruku v ruce s tím uvědomuji, že materiály a technologické postupy mají též své limity. Těmi je pak především destrukce. Vnitřní či povrchové pnutí, které vede k uvolňování barevné (a nejen její) vrstvy od podkladu. Poté je výsledný efekt vytvořen na úkor trvanlivosti. Musí být ale artefakt nutně výsledkem? Nemůže jím být už vlastní proces a sbírání zkušeností? Domnívám se, že jak pro výtvarného umělce, tak pro pedagoga je zkušenost důležitá.

Vnímám svou bakalářskou práci především jako experimentální prostor. Prostor pro hledání a nacházení. Cítím ale, že za ním leží prostor patrně větší, a to prostor

vědomého používání, prostor zúročení experimentu a zkušenosti, spojený s nejrůznějšími tématy a finálními řešeními.

Seznam použitých informačních zdrojů

1. BALEKA, Jan. *Výtvarné umění- výkladový slovník*. Academia, 1997. ISBN 978-80- 200- 1909- 7.
2. DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí, encyklopedický průvodce moderním uměním*, Praha: Slovart s. r. o., 2005, ISBN 80- 7209- 731- 8.
3. DORFLES, Gillo. *Proměny umění*. Praha: Odeon, 1976. ISBN 01- 513- 76.
4. ELKINS, James. *Vizuální teorie: současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech*. 2., rozš. vyd. Jinočany: H & H, 2005. ISBN 80-7319-054-0.
5. FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8.
6. GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997. ISBN 80-7203-143-0.
7. HRON, Josef. *Jak namalovat krajinu*. Praha: státní pedagogické nakladatelství, 1978. ISBN 14- 749- 78.
8. KESNER, Ladislav. *Vizuální teorie*. H&H, 2005. ISBN 80- 7319- 054- 0.
9. Kolektiv autorů. *Ilustrovaný encyklopedický slovník I. díl A-I*, 1980. ISBN 505-21- 856.
10. Kolektiv autorů. *Ilustrovaný encyklopedický slovník III. Díl Pro-Ž*, 1982. ISBN 505- 21- 856.
11. LAMACĚ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1968. ISBN 34- 004- 68.
12. LEINZ, Gottlieb. *Malířství 20. století*. Praha: Rebo Productions, c1996. ISBN 80-85815-48-6.
13. LOSOS, Ludvík. *Techniky malby*. Praha: Aventinum, 1994. Umělcova dílna. ISBN 80-85277-03-4.
14. PETŘÍČEK M., VELÍŠEK M.: *Pohledy (které tvoří obrazy)*, UK, Praha, 2012, ISBN 978-80-7290-584-3.
15. PIJOAN, José. *Dějiny umění /12*. Praha: Knižní klub; Balios; Euromedia Group, 2002. ISBN 80- 242- 0720- 6.

16. PROCHÁZKA, Vladimír. *Průruční slovník naučný IV. Díl*. Nakladatelství Československé akademie věd, 1967. ISBN 21- 047- 67.
17. SEDLÁŘ, Jaroslav. *Ismy umění 20. století*. 2014. Meridian Word Press, Strasbourg. ISBN 978- 0- 9685293- 5- 5.
18. SCHAMA, Simon. *Krajina a paměť*. Praha: Argo, 2007. ISBN 978- 80- 7203- 803- 9
19. SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika a technologie malby*, SNKL, 1953. ISBN 80- 7185-610-X.
20. VANČA, Jaroslav. *František Hodonský*. Praha: Galerie Dolmen, 2010. ISBN 978-80-87303-12-2.
21. VELÍŠEK, Martin. Vybrané vidění jako viditelný výběr. MAKOVSKÝ, Miloš, ed. *Vybrané vidění: Pozice a strategie výtvarné tvorby v procesu vzdělávání*. Ústí nad 978-80-7561-165-9.
22. ZHOŘ, Igor. *Proměny soudobého výtvarného umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992. ISBN 80-04-25555-8.

Internetové zdroje

1. *Galerie Václava Špály* [online]. Praha, 2019 [cit. 2019-04-12]. Dostupné z: <https://www.galerievaclavaspaly.cz/cs/vystava/sklad-krajin>
2. *Západočeská galerie v Plzni* [online]. Plzeň, 2013 [cit. 2019-04-12]. Dostupné z: <http://www.zpc-galerie.cz/cs/ludmila-padrtova-gesto-pohyb-barva-dilo-1951-2013-276>
3. *Nová galerie* [online]. Praha, ©2016 [cit. 2019-04-11]. Dostupné z: <https://www.novagalerie.cz/artists/sormova-kristyna/>
4. *ArtMap* [online]. Praha, 2018 [cit. 2019-04-12]. Dostupné z: <https://www.artmap.cz/kristyna-sormova-seborea-bella/>
5. *Národní ústav pro vzdělávání* [online]. Praha, 2017 [cit. 2019-04-17]. Dostupné z: http://www.nuv.cz/uploads/RVP_ZV_2017.pdf

Seznam obrázků

Obr. č. 1: Gerhard Richter: "Sept. 04", 2004, olej na barevné fotografii, 9,7 x 14,7 cm	17
Obr. č. 2: Bedřich Dlouhý: Zed', 1960, asambláž, lakované železné háčky, plátno	17
Obr. č. 3: Bedřich Dlouhý: Věc III., 2007, olej na plátně, 140 x 180 cm	17
Obr. č. 4: Joseph Mallord William Turner: Three seascapes, 1827, olej na plátně, 90 x 60 cm	27
Obr. č. 5: Joseph Mallord William Turner: Staffa, Fingal's Cave, 1831- 1832 , olej na plátně, 122 x 91, 5 cm	27
Obr. č. 6: Caspar David Friedrich: The Monk by sea, 1808, olej na plátně, 110 x 172 cm	28
Obr. č. 7: Caspar David Friedrich: Mountain Landscape with Rainbow, 1809- 1810, olej na plátně, 70 x 102 cm	28
Obr. č. 8: Jean Fautrier: Les-trois-arbres, 1944, olej na papíře a plátně, 60 x 92 cm	30
Obr. č. 9: Jean Fautrier: Panorama, 1956, tempera, olej, papír na plátně, 64, 7 x 100 cm	30
Obr. č. 10: Jean Dubuffet: Paysage blond, 1952, olej na plátně, 114 x 156 cm	31
Obr. č. 11: Jean Dubuffet: Paysage aux châteaux de rochers, 1952, olej na plátně, 92 x 122 cm	31
Obr. č. 12: Ludmila Padrtová: Bez názvu (Mořská krajina), 1955, olej na plátně, 64x 80 cm	33
Obr. č. 13: Ludmila Padrtová: Slovenská krajina, 1956, olej na plátně, 49 x 58 cm	33
Obr. č. 14: František Hodonský: Lužní ohně, 1996, olej na plátně, 125 x 163 cm	35
Obr. č. 15: František Hodonský: Z lužního lesa, 2017, olej na plátně, 80 x 60 cm	35
Obr. č. 16: Kristýna Šormová: Z cyklu Místo, kam nepatřím: křovím a pralesem, 2012, olej, na plátně, 200 x 200 cm	37
Obr. č. 17: Kristýna Šormová: Z cyklu Seborea bella, 2018, olej na plátně, 150 x 125 cm	37
Obr. č. 18: Patricie Fexová: 22, 23, ze série Krajiny, 2018, akryl, plátno, 70 x 230 cm	38
Obr. č. 19: Patricie Fexová: 31, 26, ze série Krajiny, 2018, akryl, plátno, 70 x 230 cm	38
Obr. č. 20: Autorská fotografie: Látky	41
Obr. č. 21: Autorská fotografie: Papír	41
Obr. č. 22: z cyklu Mezi světlem a tmou: Bílá	43
Obr. č. 23: z cyklu Mezi světlem a tmou: Černá	43

Obr. č. 24: Autorská práce: Akvarel na sololitu, 22 x 34 cm	45
Obr. č. 25: Autorská práce: Akvarel na sololitu, 22 x 34 cm	45
Obr. č. 26: Autorská práce: Enkaustika na sololitu, 22 x 34 cm	46
Obr. č. 27: Autorská práce: Enkaustika na sololitu, 22 x 34 cm	46
Obr. č. 28: Autorská práce: Olejomalba na sololitu, 22 x 34 cm.....	48
Obr. č. 29: Autorská práce: Olejomalba na sololitu, 22 x 34 cm.....	48
Obr. č. 30: Autorská práce: Asfalt v pastě, strukturovací pasta, damara, písek na sololitu, 22 x 34 cm.....	50
Obr. č. 31: Autorská práce: Damara, lepidla, přírodniny na sololitu, 22 x 34 cm.....	50
Obr. č. 32: Autorská práce: Silikon, akrylový tmel, olejová barva na sololitu, 22 x 34 cm.....	51
Obr. č. 33: Autorská práce: Akrylový tmel, olejová barva na sololitu, 22 x 34 cm	51
Obr. č. 34: Autorská práce: Sádrový tmel, akrylová barva, písek na sololitu, 22 x 34 cm	52
Obr. č. 35: Autorská práce: Tiskařská barva na sololitu, 22 x 34 cm.....	52
Obr. č. 36: Autorská práce: Strukturovací pasta, písek, gel, gesso na sololitu, 22 x 34 cm	54
Obr. č. 37: Autorská práce: Strukturovací pasta, písek, tiskařská barva, sypaný čaj na sololitu, 22 x 34 cm.....	54
Obr. č. 38: Autorská práce: Enkaustika na dřevěné desce, 50 x 70 cm.....	55
Obr. č. 39: Autorská práce: Asfalt v pastě, strukturovací písek, tiskařská barva na dřevěné desce 50 x 70 cm	55
Obr. č. 40: Subjekt 1: Frotáž.....	59
Obr. č. 41: Subjekt 2: Koláž	59
Obr. č. 42: „Barevný strom“	59
Obr. č. 43: „Léčivý strom“	59
Obr. č. 44: Subjekt 1: Realizace	62
Obr. č. 45: Subjekt 1: Série otisků	62
Obr. č. 46: Subjekt 2: Realizace	62
Obr. č. 47: Subjekt 2: Série otisků	62
Obr. č. 48: Subjekt 1 a 2: Kresba do těsta.....	62
Obr. č. 49: Subjekt 1 a 2: upečené těsto.....	62
Obr. č. 50: Subjekt 1: Míchání barev	66
Obr. č. 51: Subjekt 1 a 2: Vzorníky barev	66

Obr. č. 52: Subjekt 1: Realizace	66
Obr. č. 53: Subjekt 2: Realizace	66
Obr. č. 54: Subjekt 1: „Stromořadí“	66
Obr. č. 55: Subjekt 2: „Daleko na kopci“	66

UNIVERZITA KARLOVA

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

Akademický rok: 2017/2018

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Jméno a příjmení: **Kateřina Nováková**

Studijní program: **Specializace v pedagogice**

Studijní obor: **Pedagogika — Výtvarná výchova se zaměřením na vzdělávání**

Děkan fakulty Vám podle zákona č. 111/1998 Sb. určuje tuto bakalářskou práci:

Téma práce: **Malba jako hmota**

Jazyk práce: **čeština**

Zásady pro vypracování:

V teoretické části nejprve definujte klíčové pojmy. Porovnejte malířský projev, v němž je malířské gesto dominantní v kontrastu s malířským přístupem s minimálně viditelnou malířskou stopou. Reflektujte technologické aspekty těchto přístupů. Opřete komparaci o vybraná díla z dějin výtvarné kultury. Soustřeďte se ve zkoumáních na krajinářský žánr.

V praktické části práce vytvořte sérii obrazů s důrazem na formální řešení – hmota, struktura, gesto. Kooptujte do výtvarné tvorby také nevýtvarné materiály. Obsahově se přidrďte krajinářských motivů.

V didaktické části naznačte výtvarné úlohy vycházející ze zkoumaného tématu. Položte důraz na explorační charakter úloh. Reflektujte ve výuce enviromentální přesahy.

Seznam odborné literatury:

SLÁNSKÝ, B. Technika a technologie malby, SNKL, 1953, ISBN: 80-7185-610-X

LOSOS, L. Techniky malby. Vyd. 1. Praha: Aventinum, 1994, ISBN: 80-85277-03-4

ZHOŘ, I. Proměny soudobého výtvarného umění. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992. ISBN 80-04-25555-8

GOMBRICH, E. H. Příběh umění, ISBN: 978-80-7203-143-6

KESNER, L. Vizualní teorie : Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech. 2. Vydání. Jinočany : H&H, 2005. ISBN: 80-7319-043-5

Vedoucí bakalářské práce: **doc. ak. mal. Velíšek Martin, Ph.D.**

Oponenti:

Konzultanti:

Datum zadání bakalářské práce: 21.9.2018

Termín odevzdání bakalářské práce: dle harmonogramu příslušného akademického roku


Student


Vedoucí katedry

V Praze dne 8.4.2019